Correspondenties. Gedichten lezen met gedichten

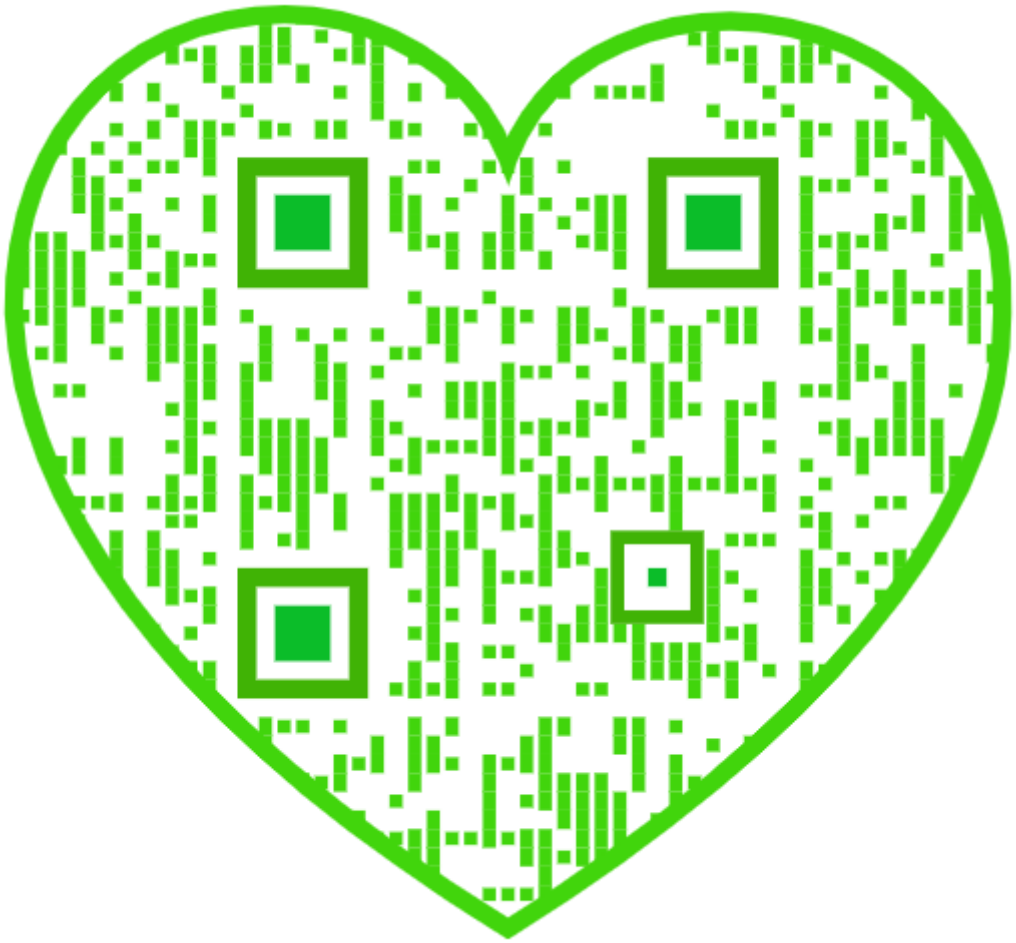
Odile Heynders

bron
Odile Heynders, *Correspondenties. Gedichten lezen met gedichten*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2006

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/heyn005corr01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



‘(...) the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.’
T.S. Eliot, *Tradition and the individual talent*.

‘Nu is het zo dat de ene goede dichter de andere interessanter maakt. Door zijn aanpak, thematiek of techniek zet hij het werk van nummer twee in een bepaald licht en maakt het bijzondere ervan zichtbaar. Vice versa natuurlijk eveneens. Nummer drie, die weer anders maar eveneens overtuigend werkt, laat nieuwe aspecten zien van een én twee. Zo ontstaat in de kortste keren een uiterst complex netwerk van relaties, een poëticaal universum.’
Tonnus Oosterhoff, *Het heelal Nederlandse poëzie*.

‘Ik wilde ook eens weten wat mensen schrijven als ze zich tot niemand richten.’
K. Schippers, *Poëzie als amusement binnen een vierkante millimeter*.

Woord vooraf

De neerlandistiek en literatuurwetenschap zijn sinds het einde van de twintigste eeuw terrein aan het verliezen ten gunste van cultuurstudies, media-, film- en televisiewetenschappen en communicatiewetenschap. Het schrikbeeld dat de Zuid-Afrikaanse auteur en Nobelprijswinnaar J.M. Coetzee in zijn roman *Disgrace* (1999) schetst van een letterenfaculteit die zich niet langer wil bezighouden met klassieke en moderne letterkunde maar met communicatieve vaardigheden of de mechanismen van het cultuurbedrijf is geen fictie. Oude letterenfaculteiten krijgen nieuwe labels waaruit het 'letteren' imago wordt verwijderd. Want de student komt daar niet op af, omdat hij op zijn middelbare school nauwelijks geleerd heeft zich te verdiepen in literatuur. Ook steeds minder docenten zijn bereid en in staat tot het analyseren en interpreteren van een enkele literaire tekst. Coetzees protagonist David Lurie weet veel van de poëzie van Byron, maar past met deze kennis van de Romantiek niet meer in de hedendaagse universiteit waar lezer en auteur plaats hebben gemaakt voor consument en producent.

Toch is het gebrek aan academische investering in de letteren vreemd. Er wordt niet daadwerkelijk minder gelezen. Als men beweert dat de beeld- en digitale netwerkcultuur waarin we leven, boek en krant terzijde heeft geschoven ten gunste van televisie en internet, vergeet men dat op internetsites ook gelezen moet worden (internet maakt prachtige archieven toegankelijk) en dat steeds meer mensen hun zelf geschreven teksten in weblogs plaatsen. We zien boekenoplagen stijgen en de bijlagen van kranten en weekbladen nog steeds ruimte besteden aan nieuw verschenen literair werk. Bovendien is er veel belangstelling voor literatuurfestivals, poëzienachten, prijzen, stadsdichters, podiumpoëzie of signeersessies. Er is aandacht voor de entourage van de literatuur, voor de *performances* van de man of vrouw achter de tekst. Ik geloof niet dat dit literaire leven kan bloeien zonder aandacht voor wat geschreven staat.

Het lezen van literatuur wordt steeds meer opgenomen in het lezen van andere teksten, beelden, media. De aandacht voor afzonderlijke teksten is kortstondiger en oppervlakkiger geworden. Het zappen en surfen, kijken en overnemen gaat sneller en verspreidt zich in verschillende richtingen tegelijk. Er is meer te doen en te zien, meer waarvan men op de hoogte moet zijn en waarover een mening verwacht wordt. Gevolg is dat de concentratie, nodig voor het ene boek, voor die zwarte tekst op een wit vlak die je insluit en afzondert, moeilijker is op te brengen. Maar dat neemt niet weg dat zij niet aangeleerd of geoefend kan en zou moeten worden. En dat we ons juist daar de nonchalance van het middelbare en hoger onderwijs niet kunnen permitteren.

Dit boek gaat over het lezen van poëzie. Het is een pleidooi voor het creëren van aandacht-voor-het-detail van woorden, nodig bij het lezen van een gedicht. Het is ook een pleidooi voor het ontleden van complexiteit en het hervinden van een nieuwsgierige blik naar teksten uit het verleden. De dichter H.C. ten Berge noemde in *De verdediging van de poëzie* (1988) het literaire werk een piramide. Dat vind ik een treffend beeld: 'van buiten af een intrigerend bouwwerk, maar de geheime toegangen en tunnels moet men zien te vinden. Dat kan met of zonder gids.' Ik wil de piramide binnengaan, een weg zoeken, afslaan naar zijgangen of kiezen voor een omweg. De schat van de farao, de sarcofaag waarin betekenissen misschien liggen opgeslagen, kan op verschillende manieren bereikt worden. Het gaat mij om het lezen van poëzie en de vraag hoe gedichten uit het verleden in onze huidige tijd gekend, opgemerkt en beleefd kunnen worden. Ik wil de gedichten tevoorschijn halen uit de bibliotheken, in beweging brengen en in het licht houden. Door het lezen en herlezen verandert het beeld dat we van overgeleverde teksten hebben. En verandert onze blik op onze eigen werkelijkheid en tijd.

De leeshouding die in dit boek wordt gepresenteerd, legt een aantal uitgangspunten vast, maar is geen systematiserend programma dat op elk gedicht op eenzelfde manier zou moeten worden toegepast. Uitgangspunten zijn: gedichten worden nauwgezet geanalyseerd op formeel en inhoudelijk niveau; gedichten worden met elkaar vergeleken om inzicht te krijgen in de verschillende manieren waarop gelijksoortige betekenissen tot stand kunnen worden gebracht; en *last but not least*: Nederlandstalige gedichten worden in comparatistisch perspectief geplaatst. Poëzie in de moedertaal wordt interessanter als je ook leest wat in andere talen werd geschreven. Lezen wordt hier met nadruk opgevat als een kritische én creatieve handeling, waarmee niet de diepste gevoelens van de dichter, maar algemene denkbeelden en ervaringen van verschillende mensen in verschillende tijden kunnen worden opgepakt. Ik sluit me aan bij Edward Said die vlak voor zijn dood schreef over 'the return to philology', de terugkeer naar die antiquarische discipline van het lezen die de westerse joods-christelijke én de Arabisch-islamitische cultuur markeert. Door de analyse van een tekst leren we, aldus Said, over te schakelen van de woorden naar het actuele moment, van het private naar het publieke, van de stilte naar het debat en van het dagelijks leven naar wat voorbij is.

Na een inleiding op en verantwoording van mijn wijze van lezen, volgen zeven essays over negentiende- en twintigste-eeuwse poëzie, waarin kwesties van zingeving, taal, beeldvorming en de representatie van de werkelijkheid centraal staan. Ik koos dichters die gecanoniseerd zijn, invloed hebben gehad en bepalend zijn geweest voor huidige ontwikkelingen in de poëzie. Ik las dichters die ik bewonder omdat zij mij iets te zeggen hebben. Gedichten die we kunnen inzetten om de complexe netwerk- en informatiemaatschappij om ons heen te becommentariëren en relativeren.

Coetzees personage David Lurie raakt gedesoriënteerd in de politieke werkelijkheid van Zuid-Afrika en verstrikt in particuliere en algemene belangen. Zijn kennis van Byrons poëzie in de romantische context biedt geen adequate oplossing voor de problemen van de historische realiteit die samenkomen in die ene vraag: wie heeft schuld aan de verkrachting van zijn dochter? Toch is het juist de esthetische kennis die uiteindelijk houvast biedt en een onbegrensde persoonlijke kracht opent. Coetzee laat zien dat de rol van literatuur in het hier en nu bescheiden maar noodzakelijk is.

1 Het lezen van poëzie

COR/respondenties: antwoorden met het hart
correspondentie: uitwisseling van boodschappen/ideeën
corRESponderen: de zaak tot uitdrukking brengen
correspondentie: afbeelding; verwantschap; gemeenschappelijkheid

Voordat ik inga op de vraag hoe we gedichten *lezen*, sta ik kort stil bij het soort teksten waarover we spreken. Wat is poëzie? Het is een sinds eeuwen herhaalde vraag, waarop ik meteen een voor dit ogenblik beslissend antwoord geef: een gedicht is een literaire tekst, een woordkunstwerk omgeven door wit, waarin de sensatie en het doordenken van uit-zichzelf-treden worden beschreven. Aan deze omschrijving koppel ik twee preciseringen:

1. 'omgeven door wit' moet *letterlijk* opgevat worden, in de zin van: er is veel wit op de pagina en binnen het gedicht (dit geldt zowel voor bijvoorbeeld een vierregelig gedicht van Chris van Geel als voor een lang narratief gedicht van Martinus Nijhoff), én *figuurlijk*: er blijft rond de tekst veel open, een flink deel van de betekenisruimte is niet ingevuld;

2. de sensatie van en reflectie op het uit-zichzelf-treden is een ingewikkelde inhoudelijke voorwaarde voor het schrijven én lezen van poëzie. Het moment van ontpersoonlijking is iets wat de goede dichter nastreeft en tot uitdrukking probeert te brengen door als lyrische spreker afstand te nemen van zichzelf. Met een gedicht wordt nooit een directe mededeling aan de lezer gedaan. Ook al zou je dat soms wel willen, bijvoorbeeld als Herman Gorter schrijft: 'O ja, ik hou van je, / ik hou zoo vrees' lijk van je'. De dichter schrijft een gedicht omdat hij de taal wil uitproberen, oprekken of zelfs veranderen. Het gaat niet om hemzelf, het gaat om de woorden. Op zijn beurt moet de lezer beseffen dat niet hij of zij wordt aangesproken, maar iemand anders, iemand die als gesprekspartner verbeeld wordt. 'In poëzie spreekt het "lyrisch ik" met de rug naar de lezer toe', aldus een treffende karakterisering in Van Alphen c.s.[1]

Deze omschrijving van poëzie is toepasbaar op heel veel teksten, van klaagzang, kinderliedje of gebed tot strak gecomponeerd sonnet, van teksten van Hendrik Marsman of T.S. Eliot tot die van Willem van Toorn, Joke van Leeuwen of John Ashbery. De omschrijving legt nadruk op de *complexiteit* van gedichten (het zijn bewust geconstrueerde piramides) en op het *effect* dat poëzie heeft (de taal wordt op een bepaalde wijze in werking gezet). Ik verzet me tegen de vaak verdedigde, uit de Romantiek stammende opvatting dat poëzie subjectief taalgebruik is, erop gericht een gevoelservaring uit te drukken.[2]

Met mijn omschrijving heb ik nog niets gezegd over de *eigenschappen* van het gedicht. Daarvoor volg ik S. Vestdijk in het eerste deel van zijn tijdens de oorlogsjaren geschreven, nog altijd indrukwekkende lezingenreeks *De glanzende kiemcel* (1943). Kenmerkend voor de poëtische tekst zijn volgens hem: klank, ritme, metrum, woordrijkdom (details worden waargenomen), opvallende rangschikking van woorden, concentratie, vergelijking, herhaling, impressie en het streven naar een 'hogere juistheid' via het weergeven van 'onjuistheden'.[3] Dit laatste hangt samen met wat hij de zintuiglijkheid van de poëzie noemt. Door het ruiken, voelen of zien te verbinden met onverwachte objecten, bereikt de dichter nauwgezetheid: 'De verschillende zintuiglijke gebieden [ontmoeten] elkaar in één enkel knooppunt' (27). Om dit te illustreren verwijs ik opnieuw naar Gorters *Verzen 1890*: 'de wereld hooren / en de wind hooren / en het zonlicht hooren / en de nacht hooren / en het stappen van den lichttijd'. De wereld en wind kúnnen we horen, maar zonlicht maakt geen geluid en bij het stappen van de lichttijd kunnen we ons evenmin een duidelijke voorstelling van geluid maken. Toch past dit in de poëzie, past het bij Herman Gorter die de bijzondere sensitieve ervaring van de aanwezigheid van een geliefde onder woorden wil brengen. Een dichter streeft ernaar dingen precies te zeggen, maar soms moet hij ze dan juist een beetje uit het lood plaatsen, net iets anders benoemen dan we gewend zijn. Juistheid die tegelijkertijd onjuistheid is, wordt ook wel 'zin' genoemd die 'zinloosheid' omvat, of - in de meer deftige woorden van Paul Rodenko - het 'echec van poëzie' dat tegelijkertijd nederlaag en triomf is. Waar het op neerkomt, is dat in een gedicht, meer dan in andere literaire teksten, betekenis wordt gezocht, gevonden en *opzij geschoven*. Via iets-wat-geen-betekenis-heeft, probeert een gedicht tot veel meer betekenis dan alleen maar de gewone woorden-betekenis te komen. Zo omschrijft dichter/critica Marjoleine de Vos dat.[4]

Nu heb ik vastgesteld wat een gedicht is. We zullen in dit boek nog genoeg gedichten tegenkomen om de poëzie als genre bevestigd én geproblematiseerd te zien. En daarmee zijn we aanbeland bij de vraag waar het mij eigenlijk om gaat: *hoe kunnen we een gedicht lezen?* Ook deze vraag is eerder gesteld en beantwoord. Ik kies hieronder een aantal woordvoerders uit, die ik ter wille van de helderheid koppel aan vier verschillende manieren van lezen: de close reading, de impressionistische leeswijze, de poëticale/historiserende en de discontinue leeswijze. De termen zijn uitwisselbaar met andere, maar de vier typen leeswijzen als zodanig zijn, denk ik, herkenbaar voor ieder die het debat over poëzie enigszins volgt. Deze uiteenlopende leeswijzen zullen de aanzet vormen tot mijn voorstel voor een *corresponderende* lectuur van poëzie.

De ontmythologisering van het lezen van poëzie: H.U. Jessurun d'Oliveira's close reading

Veertig jaar geleden maakten drie liefhebbers van literatuur gedurende vier jaren een tijdschrift, dat grote invloed heeft gehad op de opvattingen over het lezen van literatuur onder Nederlandse professionele critici. Jaap Oversteegen, Kees Fens en H.U. Jessurun d'Oliveira introduceerden in hun tijdschrift *Merlyn* (1962-1966) de methode van 'close readen' en pasten haar toe op proza en poëzie. Van de drie redacteuren schreef D'Oliveira de meeste stukken over poëzie en hij was ook degene die zijn leesmanoeuvres het duidelijkst expliciteerde. Het lezen van een gedicht beschouwde hij als een poging 'zich rekenschap te geven van zoveel mogelijk aspecten van het gedicht, zowel de individuele eigenaardigheden als de kulturele bepaaldheden, zowel de inhoud als de vorm'.[5] D'Oliveira stelde vast dat er 'gelukkig altijd' een 'résidu van onoplosbaarheid en onachterhaalbaarheid' overblijft als men een goed gedicht leest, maar dat gegeven mag de 'ontsluiting van het gedicht langs rationele banen' niet in de weg staan. Die rationele banen suggereren een mate van objectiviteit van de leeshandeling.

Illustratief voor D'Oliveira's leeswijze is het volgende citaat: 'Wie lang met een gedicht bezig is, ziet het onder zijn handen telkens van gedaante veranderen. De aanvankelijk duidelijke regels raken aan de zwier, de op het eerste gezicht ontoegankelijke plekken openen zich. Elke verandering sleept een reeks van bewegingen door het hele gedicht met zich mee, en talrijk zijn de voorlopige interpretaties die men moet laten vallen. Door geduldig en hardnekkig vragen aan de tekst te blijven stellen krijgt men op den duur een zo grote hoeveelheid met elkaar samenhangende antwoorden die in eenzelfde richting dwingen, dat men ten slotte de analytische fase kan verwisselen voor de synthetische: er ontstaat een totaalbeeld.'[6]

Interessant in deze passage is dat een analytische fase in het leesproces onderscheiden wordt, die gevolgd wordt door een synthetische.[7] Na de uiteenrafeling van het gedicht wordt een *totaalbeeld* opgesteld dat begrepen kan worden als een 'netwerk van plaatselijke verklaringen en waardenoties, dat zo nauw mogelijk aansluit bij de tekst'. Interpretatie en evaluatie hangen hier nauw met elkaar samen. Hoe beter het gedicht, des te interessanter de interpretatie. Hoe complexer, hoe mooier eigenlijk. Dat was natuurlijk ook het credo van *Merlyn*: 'analyseer en oordeel'.

Het impressionistische poëzie lezen van Menno ter Braak en Gerrit Komrij

D'Oliveira stelt zich op in het voetspoor van de nauwkeurig argumenterende poëzie-interpretator Vestdijk, - ik heb 'geen moeite hem tot voorganger uit te roepen' - en *tegenover* de opvatting die Menno ter Braak erop na hield over het

lezen van poëzie. Die opvatting wordt overigens niet zonder ironie besproken door D'Oliveira. Hij citeert daarbij twee bekende passages uit Ter Braaks werk: ‘De wijze, waarop men een gedicht opneemt, is in veel opzichten meer verwant aan het zien van schilderijen dan aan het lezen van boeken. Men leest eigenlijk geen vers; men leest het hoogstens over; daarna behoort het in ons gevloeid te zijn als een geheel en voor ons te staan als een beeld.’ (...) ‘Hoe men dan poëzie leest? Ik geloof, op de rand van de slaap en de droom. Poëziebundels koopt men om ze in de boekenkast te zetten, en er van tijd tot tijd met diepe genegenheid naar te kijken en ze dan in een onbewaakt ogenblik uit de kast te nemen, ze verstrooid door te bladeren, in een stoel te gaan zitten, twee, drie, acht gedichten “op te nemen”, en ze dan weer weg te zetten.’[8] Ter Braak cultiveert de mythe van het onmiddellijke en intuïtieve begrip van het kunstwerk. Muziekstuk, schilderij en poëtische tekst worden door mensen die er ontvankelijk voor zijn *direct* begrepen zonder dat ze er íets voor hoeven doen.

Deze leeswijze, die ik vanwege de onmiddellijkheid en het effect van *wohlbefinden* wil karakteriseren als impressionistisch, heeft wellicht niet in academische kringen, maar wel in die van ‘gewone’ lezers altijd veel navolging gehad. Gerrit Komrij's *In Liefde bloeyende* (1998) is een treffend voorbeeld en staat bol van de niet altijd precies beargumenteerde, subjectieve en behagende opmerkingen. Zijn commentaar bij de gedichten is altijd slim, maar niet uitgebreid beredeneerd. Gedichten die Komrij ter lezing heeft gekozen krijgen meestal een duidelijke noemer: bijvoorbeeld ‘roerend’ (Beets), ‘absurd’ (De Veer, die volgens Komrij ‘rijp was voor het gekkenhuis’), ‘luchtdicht verpakt’ (Gorter, die de wereld toont zoals die eruitziet ‘na gebruik van een beetje speed’), ‘luchtig’ (Van der Waals), ‘zinderend, door en door erotisch’ (Vestdijk) of ‘door en door kitscherig’ (Den Brabander). Dergelijke oordelende en vaak geestige leesvoorstellen cumuleren in de constatering dat sommige verzen eeuwigheidswaarde hebben, wat wil zeggen dat ‘wij lezers’ ons erin kunnen herkennen.[9] ‘Wij lezers’ suggereert een ideale actuele lezersgroep die er net zo uitziet als Komrij zelf. Herkenning is voor hen belangrijk. Over eeuwigheidswaarde hoeven zij kennelijk niet veel uit te leggen. Komrij bagatelliseert het nauwkeurige poëzie-lezen: ‘Nee, schrik niet, ik sla niet aan het interpreteren. Ik leg het gedicht niet onder de microscoop. Ik heb geen idee wat er allemaal al over gedelibereerd en gedebatteerd is.’[10] (1998; 260). Ook hij positioneert zich, net als Ter Braak, maar met meer valse bescheidenheid, meer als een liefhebber dan als kenner.

Het interessante aan Komrij's leeswijze is dat zij, hoewel nauwelijks op expliciete argumenten gebouwd, vaak wel de spijker op de kop slaat. De eerste *dichter des vaderlands* heeft vanzelfsprekend dichterlijk talent, maar vooral ook het vermogen dat talent in het werk van anderen op te sporen. Bijkomend positief effect is dat hij met zijn leesstukjes op de achterzijde van *NRC Handelsblad*grote groepen in-potentie-poëzielezers over de drempel van de bundels heeft weten te trekken. Zendingsdrang is Komrij niet vreemd.

Het poëticale/historiserende lezen van A.L. Sötemann en zijn (Utrechtse) leerlingen

De traditie van de neerlandistiek van de afgelopen vijfentwintig jaar laat nog een andere leeswijze zien. Professionele poëzielezers stellen zich op als filologen die onderzoek doen naar het oeuvre en de poëtica van een bepaalde dichter in een bepaalde tijd. Vooral *modernistische* poëzieopvattingen kregen daarbij aandacht: A.L. Sötemann schreef onder anderen over P.C. Boutens, Wiljan van den Akker en Gilles Dorleijn over M. Nijhoff, en Wiel Kusters over Gerrit Kouwenaar.[11] In deze studies wordt over het algemeen weinig gereflecteerd op de manier van lezen die wordt toegepast. Er bestaat kennelijk consensus over de leesmethode: die moet nauwkeurig en goed beargumenteerd zijn, - de wetenschappelijke legitimering is van groot belang - en tot een min of meer afsluitend betekenisvoorstel leiden. De in praktijk gebrachte leeswijze is *niet* zo nadrukkelijk gedetailleerd als de merlinistische close reading. Men zet zich bovendien af tegen de autonomistische insteek van *Merlyn*, dat wil zeggen tegen de opvatting dat het gedicht als taalobject op zichzelf staat. Poëzie moet juist bezien worden in een grotere literair-historische context. Dat leidt tot het vastleggen van een kader van poëtica's en stromingen waarin een gedicht, een dichterschap en poëtische ontwikkelingen worden gesitueerd. Deze poëticale invalshoek werd aanvankelijk door A.L. Sötemann en zijn navolgers gebaseerd op de vierdeling van de Amerikaanse literatuurcriticus M.H. Abrams (*The Mirror and the Lamp*, 1958). Hij onderscheidde een expressieve, autonomistische, pragmatische en mimetische poëtica. In de afgelopen jaren is dit onderscheid steeds meer teruggebracht tot de tweedeling zuiverheid/onzuiverheid (Faverey versus de vroege Kopland) ofwel modernisme/postmodernisme (Kouwenaar versus Van Bastelaere).[12] Vanuit de poëtica of literaire stroming wordt aan de lezer een bepaald leespatroon opgelegd: een ‘zuivere’ (modernistische) dichter als M. Nijhoff vraagt om andere aandacht dan een ‘onzuivere’ dichter als Sybren Polet, die met zijn werk een specifieke ideologie wil uitdragen.

Het discontinue lezen

Daarmee ben ik toegekomen aan een vierde manier van poëzie lezen die tegenwoordig in Nederland en Vlaanderen steeds meer terrein wint: een leeswijze die niet is gericht op het doen van een uitspraak over een totaalbeeld of over de totaalindruk die een gedicht maakt, maar op het vaststellen van de werking van een gedicht en op de principiële openheid die met het doorgronden van bepaalde gedichten samenhangt. Deze manier van lezen staat volop ter discussie en heeft het poëziedebat in de afgelopen jaren verlevendigd.

Deze discussie over wat ik het ‘discontinue’ lezen noem, staat niet los van de karakterisering van poëzie als modern of postmodern. Prominente spelers in het

debat zijn Jos Joosten en Thomas Vaessens die in een bijdrage aan het tijdschrift *Nederlandse Letterkunde* de stelling poneerden dat de Nederlandstalige postmoderne poëzie, die zij nogal breed omschreven als 'vernieuwingstendensen sinds 1945', zich onttrekt aan de geijkte leesconventie.[13] Het gangbare lezen zou gebaseerd zijn op modernistische normen en vooronderstellingen en gericht zijn op *coherentie* en eenheid van betekenis. Postmoderne of nieuwe poëzie zou de lezer daarentegen uitdagen tot een andere manier van lezen die geen uitspraak wil doen over de kernbetekenis van een gedicht, maar vast wil stellen welke (toevallige) betekenislijnen er in een gedicht voorkomen en hoe betekenis verstrooid raakt.[14]

Het interessante punt dat Joosten en Vaessens (overigens niet als eersten) inbrengen is dat het lezen van poëzie geen samenhangend of sluitend betekenisvoorstel hoeft op te leveren. Mijn bezwaar tegen hun standpunt is dat zij uitgaan van de één-op-éénrelatie tussen een bepaald soort poëzie (de postmoderne of 'nieuwe') en een bepaalde leeswijze (de niet-op-coherentie-gerichte). Ik denk dat de beslissing tot de inzet van een leeswijze mede bij *de lezer* ligt en niet vastzit in de eigenschappen of historische verankering van een tekst. Niet elke tekst leent zich voor elke lectuur, maar evenmin is sprake van een vaste relatie tussen postmodernistische tekst en postmodernistische lectuur of tussen modernistische tekst en modernistische lectuur.[15]

Mijn voorstel: corresponderend lezen

Waar gaat het bij het lezen van poëzie om? Om een nauwgezette én creatieve analyse van een gedicht. De lezer stelt zich dienend op en zet zich ook *actief* in om de complexiteit van de tekst te doorgronden. Poëzie lezen doe je niet in een leunstoel, maar rechtop aan je bureau. Je moet als lezer aan het werk, de som oplossen, of - met de woorden van Nijhoff - het kleed ontrafelen. Telkens weer kunnen mogelijke nieuwe betekeniscombinaties ontdekt worden. Een goed gedicht confronteert de lezer met de vragen: *wat staat hier en waarom wil ik dit lezen en blijf ik erover nadenken?*

Ik denk dat lezen een gefaseerde handeling is. Verschillende stappen worden uitgevoerd. Onmiddellijk begrip van de tekst is een illusie; intellectuele arbeid en concentratie zijn nodig om een gedicht open te vouwen. Dat brengt mij tot een voorstel van lezen waarbij ik een aantal verschillende momenten van handelen wil onderscheiden:

1. Het gedicht maakt een bepaalde indruk (gebaseerd op beeld, toon/stemming, thema's). De lezer *reageert*, hij raakt geboeid of niet. Hij leest het gedicht nog eens of leest het hardop aan zichzelf voor. Gevolg is het tot stand komen van een *voorstelling*. Het gedicht roept een beeld of idee op en de lezer wordt aangezet tot de vraag *hoe* dit beeld ontstaat.

2. Het moment van nauwkeuriger lezen breekt aan: er vindt een formele analyse plaats van de woorden en grammaticale opbouw. Ook klank, ritme en metrum spelen een belangrijke rol. De lezer voert bewust een analyserende operatie uit.
3. Tegelijkertijd vraagt een gedicht om plaatsing in een context. Al lezend gaat men na wat de verankering is van het gedicht in een reeks of bundel, hoe de historische constructie om het gedicht heen staat en wat de poëtica is die in het gedicht tot uiting komt. Geen enkele tekst is ongebonden, altijd is er een schakel naar tijd en plaats. Soms is er een expliciete link naar het leven van de dichter. Als ik een gedicht van Paul Celan lees, ontdek ik sporen van de joodse geschiedenis; lezend in werk van Guido Gezelle kom ik in een katholieke sfeer terecht. En bij Sylvia Plath word ik geconfronteerd met de benauwende positie van vrouwen in het midden van de twintigste eeuw.
4. Vervolgens doet zich de mogelijkheid voor correspondenties uit te zetten: welk eerder gelezen gedicht helpt om dit specifieke gedicht te begrijpen, te becommentariëren en in een ander perspectief te zien? De lezing van het gedicht breidt zich uit over de grenzen van de tekst heen. ‘Je leest in een dichter velen tegelijk’, schrijft Kees Fens in *Die dag lazen wij niet verder*. En de dichter Tonnus Oosterhoff zegt in *Ook de schapen dachten na* iets vergelijkbaars: ‘De ene goede dichter maakt de andere interessanter.’ Het gaat erom gedichten met elkaar in verband te brengen, er andere gedichten doorheen te laten klinken.

Nadere uitwerking van de voorgestelde methode van lezen

Van het close readen wil ik de nauwkeurigheid overnemen, van het impressionistisch lezen de vaart en het plezier in het geven van een betekenisvoorstel dat ook een impliciet oordeel is. Het historiserende lezen veronderstelt dat men rekenschap aflegt van de geschiedenis, het discontinue lezen houdt in dat er niet naar één sluitende betekenis wordt toegewerkt. Wat ik aan deze leeswijzen wil toevoegen, is de strategie van het bewust in gang zetten van een proces van vergelijken, verwantschap opsporen, met elkaar in verband brengen. Laat ik er nog iets meer over zeggen.

Corresponderend lezen houdt in dat er sprake is van contact, overeenstemming of aansluiting van het ene gedicht op het andere of van het ene oeuvre op een ander. In de confrontatie van verschillende gedichten wordt het specifieke, maar ook het vergelijkbare van teksten duidelijk. Correspondentie behelst toeval én sturing door de lezer, die beslist welke gedichten hij op elkaar wil laten aansluiten. Corresponderend lezen betekent ook het tonen van gelijkenis zonder dat daarvoor onmiddellijke biografische of literair-historische bewijzen aan te voeren zijn. Dichters hoeven elkaar niet gekend of gelezen te hebben, maar toch kunnen

hun gedichten op elkaar lijken, vergelijkbare gedachten oproepen. Corresponderend lezen is een aanleiding om een bepaalde leeservaring in te kaderen en te betrekken op het eerder gelezene.

Het begrip correspondentie sluit aan op de door Charles Baudelaire voorgestelde 'Correspondances', dat de titel vormt van het vierde gedicht uit het eerste deel van *Les fleurs du mal* uit 1857. In dit gedicht wordt de natuur voorgesteld als een tempel waarin symbolen tot leven komen. Het bos waarin de bomen als levende pilaren zijn, waarin echo's samenkomen en geuren, klanken en kleuren dooreenlopen, vormt de ruimte voor de sensatie van samenhang die tot *transports de l'esprit et des sens* leidt. Zintuiglijke ervaringen roepen elkaar op en versterken elkaar zodat een kettingreactie ontstaat. Een dergelijke reactie (van woorden en beelden op elkaar) zou ook tot stand moeten kunnen komen tijdens het corresponderende lezen.

Maar de corresponderende lectuur zoals ik mij haar voorstel, zinspeelt op meer dan analogie of symbolische overeenkomst. Het gaat er ook om hoe het ene werk *in beweging komt* door het andere, hoe er ander licht op valt, zaken in breder verband zichtbaar worden. De context van het te lezen gedicht of oeuvre wordt als het ware verruimd of verschoven door er werk van een andere dichter naast te plaatsen of zelfs in te schuiven, zodanig dat de compositie van het gedicht of het imago van het dichterschap ineens een andere indruk gaat wekken. Andere betekenisnuances kunnen zich dan openbaren. Corresponderend lezen past in het denken over intertekstualiteit dat door de Russische filosoof M. Bakhtin in gang gezet is. Hij wees erop dat elke tekst een dialoog aangaat met andere teksten, dat in iedere tekst verschillende stemmen hoorbaar zijn die ook elders weerklinken. Julia Kristeva spreekt van het absorberen of transformeren van de ene tekst door/tot de ander. Van belang is dat een tekst wordt opgevat als een dynamisch geheel waarin betekenissen tegen elkaar stoten en andere betekenissen oproepen.

Er zijn nog twee begrippen die ik met mijn opvatting van corresponderend lezen wil verbinden: *thaumasia* en *echo*. Het eerste begrip werd gebruikt door de vrijwel vergeten comparatist Jan Kamerbeek jr. (1905-1977)[16] die in zijn artikelen op zoek was naar resonanties, parallellen en analogieën van de ene tekst in de andere. Hij richtte zich op verwantschap en contrast van idee, thema en stijl door teksten in verschillende talen naast elkaar te lezen en daarbij vooral aandacht te vestigen op details. Hij las J.C. Bloem naast Jean-Paul Sartre en Lodewijk van Deyssel naast Marcel Proust. Vanuit de analyse van details probeerde hij tot synthetiserende uitspraken te komen. Hij citeerde voortdurend - in sommige stukken wordt het ene citaat letterlijk aan het andere geregen zonder dat hij er commentaar op geeft. Het aardige daarvan is dat hij daarmee aantoonde dat de grens van een tekst oprekbaar is, dat de ene tekst moeiteloos aansluit op de andere. Er zelfs in overloopt. Kamerbeek jr. wilde via het vergelijken van teksten *thaumasia* wekken en dat begrip is hier relevant. 'Thaumasia' betekent: 'de blik

scherpen voor die verschijnselen waarmee men al te zeer vertrouwd is om er nog perspectief in te zien'.

Een tweede begrip dat ik aan het corresponderende lezen wil vastmaken is 'echo', een mooie term voor een leeservaring die de Russische dichter Joseph Brodsky omschreef in een essay in de *Times Literary Supplement*. In dat essay leest hij gedichten van R.M. Rilke, Boris Pasternak en Marina Tsvetajeva die het nieuwtestamentische verhaal van Jezus en Maria Magdalena thematiseren. De gedichten van Pasternak en Tsvetajeva blijken een geheel te vormen; dat van Pasternak uit 1949 geeft stem aan Magdalena en haar woorden kunnen gelezen worden als reactie op de woorden van Jezus die in het gedicht van Tsvetajeva worden uitgesproken. Dit laatste gedicht is een liefdesgedicht uit 1923. Beide gedichten samen vormen, volgens Brodsky, een verborgen duet en heffen de (willekeurige) afstand in tijd die tussen hen in ligt op. Ter inleiding op deze interpretatie schrijft Brodsky: 'A true poet does not avoid influences or continuities but frequently nurtures them, and emphasizes them in every possible way. There is nothing more pleasant physically (even physiologically) than repeating someone else's lines - whether to oneself or out loud. Fear of influence, fear of dependence, is the fear - the affliction - of a savage, but not of culture, which is all continuity, all echo.'[17] Het herhalen van regels die uit de pen van een ander zijn gevloeid, het opheffen van de tijd die tussen gedichten in ligt, en de gedachte dat poëzie een continuüm is, vind ik belangrijk. Elke grote dichter borduurt voort op werk van zijn voorgangers en roept later ook een echo op. Soms gebeurt dit bewust, vaker gaat het als vanzelf. Er ligt een zinvolle taak voor lezers deze correspondenties *zichtbaar* te maken, te laten zien dat je in het werk van de ene dichter iets kan leren over dat van de andere. Gedichten moeten zo gepositioneerd worden ten opzichte van elkaar, dat ze elkaars echo laten opklinken. De lezer moet bereid zijn 'ernaast te kijken' als een betekenis of imago van een gedicht en oeuvre al te zeer zijn vastgelegd.

Eindnoten:

1 Ik maak gebruik van Guido Gezelle, *Dichtwerken* [2 dln], Tekstbezorging, inleiding en lexicon door Fr. Baur, 2e herziene druk, Amsterdam, z.j. Daaruit: deel I; 414.
2 Zie C. D'haen, *De wonde in 't hert. Guido Gezelle, een dichtersbiografie*, Tielt, z.j. [1987]; 128. Verwijzingen naar: Lucas 22:39, Marcus 14:26 en Matteüs 26:30.
3 B.F. van Vlierden, *Guido Gezelle tegenover het dichterschap. Poëzieopvatting en poëziebeleving bij Guido Gezelle*, Kapellen, 1967; 121.
4 Paul Claes, *Gezelle gelezen*, Leiden, 1993; 14-16.
5 H. Roeffaers, Aanzetten voor een vergelijkende studie van Hopkins en Gezelle. In: *Gezelliana*, 5 (1993), 80-89.
6 D'Haen, a.w., p. 247. Zij noemt de gedichten 'Binsey poplars' (1879), 'Easter' (1860-75) en 'The Nightingale' (1860-75) die te vergelijken zouden zijn met respectievelijk de gedichten 'Abeelen' (1890), 'Paaschen' (1890) en 'Waar zit die heldere zanger' (1890). De suggestie die hieruit opgemaakt kan worden is dat Gezelle rond 1890 gedichten van Hopkins onder ogen heeft gekregen.
7 Gerard Manley Hopkins, *Poetry and Prose*, Edited by Walford Davies, London, revised edition 2002; 86.

8 Gerard Manley Hopkins, *Gedichten. Keuze uit zijn poëzie*, Met vertalingen en commentaren samengesteld door W. Bronzwaer, Baarn, 1984; 145.
9 Hopkins, a.w., *Notitie uit januari 1888*, 2002; 183-183.
10 Gerard Manley Hopkins, editie Bronzwaer, 1984; 149.
11 Vertaling van Rudy Bremer in Gerard Manley Hopkins, editie Bronzwaer, 1984; 75.
12 Hopkins, a.w., p. 275, *Explanatory Notes to the Poems*: 'A rapturous response to the dynamic presence of God in the natural world, the sonnet 'was the outcome of half an hour of extreme enthusiasm as I walked home alone one day from fishing in the Elwy'.
13 James Olney, *The Language(s) of Poetry, Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins,* Athens and London, 1993; 37.
14 Olney, a.w., p. 40.
15 'What you look hard at seems to look hard at you, hence the true and the false instress of nature' (march 1871). Zie: Hopkins, a.w., p. 126.
16 Gezelle, a.w., deel II; 446.
17 Gezelle, a.w., deel II; 381.

2 Natuurlyriek: Guido Gezelle tussen Gerard Manley Hopkins en Rainer Maria Rilke

> *My vader, as godsgetuie, het alles gesien*
> *in die glans van die Ongesiene*.
>
> Elisabeth Eybers, 'Domineesdogter'

Het beeld dat Guido Gezelles dichterschap ruim honderd jaar na zijn overlijden oproept, is dat van een gelovige dichter die belijdenispoëzie schrijft en daarbij schatplichtig is aan een negentiende-eeuwse romantisch-realistische lyriekopvatting. Uitgaande van dit imago valt op met hoeveel vastberadenheid Gezelles geloven gepaard gaat en hoezeer hij een katholieke godservaring uitdrukt. God is oneindig en almachtig, maar zijn voor ons gestorven zoon Jezus is dichterbij en direct aanspreekbaar. Dit eerste beeld dat we van Gezelles werk overgeleverd hebben gekregen, nodigt een lezer uit de eenentwintigste eeuw niet onmiddellijk uit tot (her)lezing van zijn poëzie. De religieuze sfeer die om de gedichten hangt, zijn wij zelf al lang verloren. Meer dan een vaag nostalgisch verlangen naar een kerk en rituelen van vroeger kennen de meesten van ons niet. Toch is er iets in Gezelles werk wat de lezer van nu kan aanspreken, iets wat in deze geseculariseerde tijd overeind is gebleven: de twijfel, het openlijk wikken en wegen en het zoeken naar een eigen weg.

> **Guido Gezelle (1830-1899). Geboren en gestorven in Brugge. Na zijn priesterwijding in 1854 werd hij leraar aan verschillende instellingen. Hij was ook actief als journalist en schreef als taalkundig amateur gedetailleerde etymologische studies over het West-Vlaamse dialect. Gezelle had geen makkelijk leven. Meer dan eens werd hij op z'n vingers getikt door zijn superieuren, omdat hij te non-conformistisch was voor de Vlaamse katholieke kerk. Het dichterschap wordt ingedeeld in twee periodes met als hoogtepunten de jaren 1857-1860 (religieuze poëzie) en 1890-1898 (natuurlyriek). Paul Rodenko beschouwde Gezelle als eerste avant-gardedichter in het Nederlandse taalgebied, omdat hij experimenteerde met klank en betekenis. Gezelles werk had invloed op latere dichters als Paul van Ostaijen (1896-1928) en Chris van Geel (1917-1974)**.

Laten we beginnen met het lezen van ‘Gij badt op eenen berg’ uit Gezelles vroege periode.

Gij badt op eenen berg alleen,
en... Jesu, ik en vind er geen
waar 'k hoog genoeg kan klimmen
om U alleen te vinden
de wereld wilt mij achterna,
alwaar ik ga
of sta
of ooit mijn oogen sla;
en arm als ik en is er geen
geen een,
die nood hebbe en niet klagen kan;
die honger, en niet vragen kan;
die pijne, en niet gewagen kan
hoe zeer het doet!
o Leert mij, armen dwaas, hoe dat ik bidden moet![1]

Dit is een boeiend gedicht. Niet zozeer vanwege de woorden die gebruikt zijn, maar door de sensatie van gelijktijdige overgave en afgunst die uitgedrukt worden. Het gedicht roept de voorstelling op van een man die door anderen wordt ingesloten. We lezen dat de dichterlijke stem - degene die in het gedicht spreekt - Jezus de berg op wil volgen, maar geen berg vinden kan die hoog genoeg is en die hij *in eenzaamheid* kan beklimmen, want steeds loopt de wereld hem achterna. De lyrische stem lijkt jaloers op Jezus vanwege het feit dat Hij wel alleen kon zijn en alleen kon bidden. Maar ‘de liefde is niet afgunstig’ staat in Korinthiërs 13:4, en dat weet deze spreker ook. Toch toont hij in alle eerlijkheid zijn gevoel. Natuurlijk moeten we dit gedicht begrijpen in zijn bijbelse referenties[2] naar Jezus op de olijfberg. Maar we zien hier nog meer: een Vlaamse schrijver die Jezus in zijn benauwde uren op de berg benijdt, omdat Hij met zichzelf alleen is. Het is een drama waarin een moderne lezer zich kan herkennen: er is geen tijd of plaats waarin men zich alleen in concentratie terugtrekken kan. Altijd zijn er anderen die zich om ons heen opdringen en iets van ons verlangen.

Laat ik inzoomen op de structuur van het gedicht. Opvallend is de typografie: bijna alle regels verschillen van lengte. Ze beginnen bovendien steeds op een andere plaats, waardoor de indruk ontstaat van een trekharmonica: een tekst die in en uit elkaar te schuiven is. In het smalle midden *vertraagt* het gedicht door rijm, herhaling van a-klanken en het vele wit dat het spreken een stokkend, stamelend en *wanhopig* effect geeft. Daarna verbreedt en versnelt het gedicht zich als de lyrische stem zichzelf beschrijft: ik ben iemand die ‘nood hebbe en niet klagen

kan', 'honger, en niet vragen kan', 'pijne, en niet gewagen kan / hoe zeer het doet!' De zich met een nadrukkelijke ritmiek uitsprekende stem vraagt medelijden, spreekt zichzelf aan als 'armen dwaas' en smeekt Jezus hem te leren bidden. Het 'raadsel' dat het gedicht aanreikt, ligt in de overgave die tegelijkertijd twijfel omvat, in de aanbidding die ook iets van jaloezie in zich draagt. De spreker wil het voorbeeld van Jezus volgen, maar beseft dat hij daartoe door anderen niet in staat wordt gesteld. Alsof hij verongelijkt zegt: 'Ik wil jou wel volgen maar zíj houden me tegen.'

We kunnen ons afvragen in welke context Guido Gezelle dit gedicht heeft geschreven. Het is tot stand gekomen rond zijn dertigste jaar, op een moment waarop het leven van de dichter sterk verandert omdat hij het met plezier uitgeoefende leraarschap te Roeselare moet inruilen voor een niet geambieerde functie aan het Engels Missie-Seminarie in Brugge. Een moment waarop het dichterschap zich wendt, volgens Gezelle-kenner B.F. van Vlierden, van een 'euforische natuurlyriek' naar een 'Christo-centrische ascetische lyriek'.[3] De poëzie zou ondergeschikt raken aan het religieus beleven totdat Gezelle in zijn *Kleengedichtjes* (1880) een nieuwe uitdaging vond door het ludieke en religieuze met elkaar te verbinden. Paul Claes, vooraanstaand Vlaams literatuurcriticus en auteur, benadrukt dat Gezelle hier (al) speelt met rijm, metriek, typografie en prosodie. Claes vindt het gedicht bijzonder omdat het tegelijk een 'vers libre' en ernstig is.[4] Jan Wolkers noemde dit gedicht bij de herdenking van de dood van de dichter (in *NRC Handelsblad* 1999) het mooiste Gezelle-gedicht. Het gedicht werd in 1862 opgenomen in *Gedichten, Gezangen en Gebeden. Een schetsboek voor Vlaemsche studenten*. 'Schetsboek' draagt natuurlijk de connotatie van een boek waarin geoefend wordt, waarin probeersels worden opgetekend en eerste indrukken vastgelegd. Een schets suggereert hoofdlijnen en tegelijkertijd onvoltooidheid. Alsof de dichter zomaar wat op papier heeft gekrast en uitgeprobeerd.

Wat gebeurt er met dit en andere gedichten van Gezelle als we ze lezen in het spoor van andere dichters? Hoe kunnen we deze negentiende-eeuwse twijfelaar, die eigenlijk niet veel zin lijkt te hebben in zijn barmhartige taak, beter leren begrijpen? Ik zet twee correspondenties uit. De eerste corresponderende lezing betreft Gezelle en de Engelse, eveneens zeer gelovige, dichter Gerard Manley Hopkins. Beide dichters waren tijdgenoten. De tweede corresponderende lectuur bindt het werk van Gezelle aan dat van Rainer Maria Rilke. Aanknopingspunt is hier een detail, namelijk het boom-motief in enkele gedichten. In beide corresponderende lezingen gaat het erom greep te krijgen op de bijzondere existentiële thematiek (van twijfel en verlorenheid) van Gezelles poëzie.

Eenzaamheid en extase: Gezelle en Hopkins

Hugo Roeffaers[5] gaf een verhelderende aanzet tot een vergelijkende studie van de priester-dichters Guido Gezelle en Gerard Manley Hopkins. Hij merkte op dat beide

dichters taalvernieuwers zijn, een bepaalde zwaarmoedigheid tot uitdrukking brengen en vaak schrijven over de natuur. Daar tegenover staat dat Gezelle een ‘selfmade man’ was, terwijl Hopkins een in Oxford opgeleide classicus was. Gezelle leefde als priester in een eenvoudige, agrarische samenleving, Hopkins was jezuïet in de marge van een meer moderne en geïndustrialiseerde maatschappij. Hopkins' esthetische opvatting was een andere, meer antropocentrische, dan die van Gezelle, aldus Roeffaers.

> **Gerard Manley Hopkins (1844-1889). Geboren in Stratford, Essex, in een bemiddelde Anglicaanse familie. Hopkins studeerde klassieke talen in Oxford, behaalde verschillende prijzen voor het schrijven van gedichten en trad in 1863 toe tot de rooms-katholieke kerk. In 1868 besloot hij priester te worden en verbrandde hij zijn jeugdpoëzie. Hopkins ontving het priesterlijke ordinariaat in 1877. Inmiddels had hij zich toch ook als dichter verder bekwaamd. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het gedicht ‘The Wreek of the Deutschland’ waarin het zinken van een schip wordt bezongen waarop zich vijf franciscaner nonnen bevonden. Dit was het eerste gedicht waarin Hopkins het ‘sprung rhythm’ gebruikte, dat hij later ook in andere gedichten zou toepassen. Hopkins bekleedde als jezuïet een aantal belangrijke kerkelijke en onderwijsposten. In 1884 werd hij aangesteld als hoogleraar klassieke talen aan University College in Dublin. Hopkins heeft tijdens zijn leven nooit officiële bundels gepubliceerd. Zijn oeuvre ontstond in de schaduw en kwam pas naar buiten met de door Robert Bridges bezorgde publicatie in 1918 van de *Poems of Gerard Manley Hopkins*.**

Hopkins is tijdens zijn leven nooit een bekende dichter geweest. Zijn poëzie werd pas dertig jaar na zijn dood gebundeld. Dat maakt hem in zekere zin tot een vroeg-twintigste-eeuwse dichter; pas in het interbellum kreeg hij immers de lezers die hij zelf niet had toegelaten. Het oeuvre is niet omvangrijk: enkele juvenalia, achtenveertig voltooide gedichten en een aantal fragmenten. Van een daadwerkelijk contact tussen Hopkins en Gezelle is geen sprake geweest. Natuurlijk schreven de dichters wel in eenzelfde tijd en in vergelijkbare West-Europese contexten. Overeenkomsten in oeuvre en wellicht in biografie - het lastig te dragen priesterschap met beperkingen aan intellectuele en persoonlijke vrijheid; een neiging tot homo-erotiek die onderdrukt moest worden - zouden met de negentiende-eeuwse ‘Zeitgeist’ te maken kunnen hebben.

Christine D'haen noemt in haar biografische documentatie over Gezelle, *De wonde in 't hert* (1987), drie gedichten van Hopkins waarin zij overeenkomsten ziet - wat betreft de ‘intense religiositeit, intense natuurliefde’ en ‘vormvernieuwing en ritmevernieuwing’ - met drie door Gezelle in 1890 geschreven gedichten.[6] Ik denk dat we meer gedichten dan deze drie, en ook gedichten die Gezelle vóór 1890 schreef, kunnen opnemen als uitgangspunt voor een corresponderende lezing. Er liggen vooral interessante raakvlakken in de thematisering en verwoording van

geloofstwijfel en daartegenover in de meer positieve, soms bijna dwepende ervaring van spiritualiteit.

Hopkins schreef aan het einde van zijn leven een aantal zeer sombere gedichten (*the 'dark' sonnets*) waarin hij twijfel, angst en wanhoop uitdrukte. De zeggingskracht van die gedichten is misschien feller, de poëtische pretentie in ieder geval zwaarder - er komen veel expliciete intertekstuele verwijzingen voor - in vergelijking tot de poëzie van Gezelle, maar toch kunnen we de Vlaamse meester erin horen. Ik citeer een titelloos sonnet uit 1885:

> No worst, there is none. Pitched past pitch of grief,
> More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.
> Comforter, where, where is your comforting?
> Mary, mother of us, where is your relief?
> My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-
> woe, world sorrow; on an age-old anvil wince and sing -
> Then lull, then leave off. Fury had shrieked 'No lingering!
> Let me be fell: force I must be brief'.
> O the mind, mind has mountains; cliffs of fall
> Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap
> May who ne'er hung there. Nor does long our small
> Durance deal with that steep or deep. Here! creep,
> Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all
> Life death does end and each day dies with sleep.[7]

In de vertaling van W. Bronzwaer:

> *Geen ergst, er is geen. Vlijmender vlijmend dan smart*
> *Zullen scheuten, aan scheuten geschoold, wilder wringen.*
> *Trooster, waar, waar zijn Uw vertroostingen?*
> *Maria, moeder van ons, waar biedt bijstand Uw hart?*
> *Mijn kermen kromt zich als kudden; bukt zich benard*
> *In wereldpijn, oerwee; doet een eeuwenoud aambeeld zingen -*
> *Dan verzwakt, dan verstomt. Schreeuwende furie: 'Geen aarzelingen!*
> *Kort mag ik treffen - daarom tref ik hard.'*
> *O de geest, geest kent gebergte: klif, rotsenhang,*
> *Bodemloos, steil, ongevademd. Slechts wie daar hing*
> *Weet hoe zeer. En ons korte dulden is bang*
> *Om die laagte te peilen of diepte. Hier! leniging*
> *In het oog van een wervelstorm, stakker: levenslang*
> *Eindigt in dood en geen dag die de slaap ooit ontging.*[8]

Ik zal mij in dit boek niet verdiepen in verschillen tussen vertalingen en de originele tekst. Soms volgen de vertalingen het oorspronkelijke gedicht nauwgezet, andere keren wijken ze af. De ene vertaler neemt meer vrijheid dan de andere. De ene taal biedt meer ruimte dan de andere aan bepaalde betekenissen of woordcombinaties. En natuurlijk speelt ook een rol dat de ene dichter een meer idiosyncratisch (of zelfs onvertaalbaar) taalgebruik inzet dan de ander.

Hopkins schreef dit jambische sonnet toen hij was aangesteld als hoogleraar Grieks en Latijn aan de Universiteit van Dublin en het lesgeven en de examenverplichtingen hem steeds zwaarder vielen. Vier jaar later zou hij op vierenveertigjarige leeftijd aan tyfus sterven, veroorzaakt door het drinken van vervuild water. In een aangrijpende notitie uit deze tijd schrijft hij dat hij verspilde jaren in Ierland heeft doorgebracht, waarin hij alleen bezig is geweest met uiterlijke zaken en niet is toegekomen aan innerlijke reflectie: ‘I wish then for death: yet if I died now I should die imperfect, no master of myself, and that is the worst failure of all.’[9]

In het gedicht vallen allereerst de typografische bijzonderheden op. Net als Gezelle maakt Hopkins frequent gebruik van het koppelteken in zijn afbrekingsen samenbindfuncties. Hierdoor krijgt het spreken een meer nadrukkelijke articulatie, die ook bewerkstelligd wordt door het doordringende rijm en klankspel (de alliteratie binnen de regels) en de zangerige herhaling van woorden: ‘where, where’ en ‘mind, mind’. De stem die hier spreekt is diep gezonken: ‘Er is niets erger dan dit’. Er is niets vlijmender. Er is geen troost, geen hulp van boven. Maria en God of de Heilige Geest worden aangesproken maar geven geen reactie: ‘Comforter, where, where, is your comforting? / Mary, mother of us, where is your relief?’ Parafraserend kunnen we de dichterlijke woorden herhalen: ‘Ik kerm, in wereldpijn (alsof ik de wereld moet baren) en word getroffen door een furie die geen medelijden kent. De geest kent veel: bergen en dalen, en niemand die dit niet zelf heeft meegemaakt kan dat aanvoelen.’ ‘Een stumper ben ik’, zegt de dichterlijke spreker tegen zichzelf en dan volgt plotseling een ontnuchterende anticlimax: ‘Steeds zal het leven eindigen met dood en de dag met slapen.’

Wim Bronzwaer wees in zijn commentaar bij de tweetalige editie van Hopkins[10] op een interessant aspect van diens poëtica, dat we ook in dit gedicht aantreffen: het gegeven van ‘inscape’ of ‘haecceitas’, waarmee de poging bedoeld wordt om in het gedicht het individuele, ofwel de ‘ditheid’ van een object aan te geven. Roeffaers noemde dat een ‘intuïtief vatten van de eigen-aardigheid’ van dingen en wezens in de werkelijkheid. Het ging Hopkins daarbij om een objectieve, nietsubjectieve beleving. Bronzwaer meende dat deze ‘inscape’ (de essentie tot uitdrukking brengen) wordt veroorzaakt door de alliteratie in dit gedicht: ‘pitched past pitch of grief’ en het daaropvolgende ‘pangs’ in regel 2. Het scherpe snijden van de pijn duidt op het wezen van de pijn: ‘meer smart dan smart’. Dit kunnen

we terugkoppelen naar Gezelle, die in het hiervoor geciteerde ‘Gij badt op eenen berg alleen’ ook door herhaling van klank een versterking van het beeld effectueert: ‘de wereld wil mij achterna, ga, sta, sla’. Je *hoort* als het ware hoe de wereld de dichterlijke spreker op de hielen zit. Die achtervolging soneert zelfs nog door in het drie keer herhaalde ‘kan’ in het tweede deel van het gedicht. De klanken onderbouwen en objectiveren de betekenis van de woorden. De benauwenis resulteert bij beide dichters in een negatief zelfbeeld: ‘stumper’ en ‘dwaas’ noemen ze zichzelf.

Tegenover deze klagende teneur en sombere toon staan in beide oeuvres gedichten die vrolijker zijn en soms zelfs euforisch. Ervaringen van vreugde en extase worden door de dichters gerelateerd aan beelden van natuur, seizoenen en schoonheid. Ik lees Hopkins' ‘Hurrahing in Harvest’ uit 1877 en Gezelles ‘De bleekersgast’ uit 1895 (Gezelle werd tot op late leeftijd opgevrolijkt en getroost door de natuur, Hopkins die veel jonger stierf, schrijft in de laatste jaren van zijn leven geen ‘blijde’ natuurverzen meer).

> Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks rise
> Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
> Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
> Meal-drift moulded ever and melted across skies?
>
> I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
> Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
> And, éyes, heárt, what looks, what lips yet gave you a
> Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?
>
> And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
> Majestic - as a stallion stalwart, very-violet-sweet! -
> These things, these things were here and but the beholder
> Wanting; which two when they once meet,
> The heart rears wings bold and bolder
> And hurls for him, O half hurls earth for him off under his feet.

In de vertaling van Rudy Bremer:

> *Nu eindigt de zomer; barbaars mooi steken de stuiken omhoog*
> *Op de velden; daarboven, welk een wind-gangen! hoe heerlijk verrezen,*
> *Die zijdezak-wolken! Heeft ooit wilder, grillig-golvender wezen*
> *Van meeljacht zich verdicht en verdampt langs de hemelhoog?*

Ik loop, ik hef op, ik hef op hart en oog
Langs al die hemelse glorie om onze Heiland te lezen;
En, oog, hart, brachten u andere blik, andere lippen dan deze
Ooit een verrukte liefdesgroet in oprechter, ronder betoog?

En de azuur-omhangen heuvels zijn de wereld-wentelende schouder
Der majesteit - als een hengst stoer, de veel-viooltjes-zoete! -
Dit alles, dit alles was hier; het moest slechts de schouwer
Treffen: zodra die twee elkaar ontmoeten
Slaat het hart vleugels uit, boud en bouder
En zwiept voor hem, O zwiept zowat de wereld voor hem weg vanonder zijn voeten.[11]

Hopkins schreef dit sonnet in de zomer van 1877. Naar huis lopend na een dag vissen kreeg hij gedurende een half uur de ervaring van 'the dynamic presence of God in the natural world'.[12] Dit gedicht zou die ervaring beschrijven. De drieëndertig-jarige dichter voelt zich goed: het is zomer, zijn theologische studie is bijna afgerond en het leven biedt veel perspectieven.

Als we een nadere blik op de formele aspecten van deze tekst werpen, vallen ook hier de verbindingstekens, de alliteratie en het rijm op. Door het klankspel en de herhaling krijgt het gedicht iets energieks en vrolijks: 'barbarous in beauty' en 'what wind-walks! what' en 'I walk, I lift up, I lift up'. De dichterlijke spreker wandelt monter door de natuur en bekijkt de korenschoven en de wolken die een patroon vormen in de lucht. In de complexe tweede strofe worden natuur en God met elkaar in verband gebracht. De spreker heft zijn ogen en hart omhoog, 'I lift up heart, eyes, / Down all that glory', naar wat hem omringt en afkomstig is van 'our Saviour'. In de derde strofe worden de azuren heuvels voorgesteld als Gods schouders die de wereld tillen. De lyrische stem probeert in de slotregels te omschrijven hoe God te benaderen is: 'Het hart richt zijn vleugels vrijmoedig naar hem toe, en dan is het alsof hij ontstijgt aan de aarde'.

In dit gedicht zien we een bijzondere vorm van prosodie, die Hopkins zelf 'sprung rhythm' noemde. Een dergelijk ritme impliceert het bewust afwijken van een vast ritmepatroon. Het zogenoemde 'standaardritme' is gebaseerd op vaste versvoeten: het aantal lettergrepen dat geaccentueerd wordt. Een versvoet is een eenheid van lettergrepen die herhaald wordt binnen een structuur (van strofe of gedicht als geheel) en daardoor een bepaalde 'beat' veroorzaakt. Een versvoet kan een combinatie zijn van twee, drie, vier of vijf lettergrepen en wordt consequent herhaald binnen een standaardritme. Sprung rhythm daarentegen kan een versvoet hebben van slechts één lettergreep en vervolgens combinaties maken van een-, of twee- tot en met zevenlettergrepige versvoeten. Niet de versvoet, maar de

regel wordt daarmee bepalend voor de ritmische indruk die het gedicht maakt.[13] Sprung rhythm is ‘the nearest to the rhythm of prose, that is the native and natural rhythm of speech, the least forced, the most rhetorical and emphatic of all possible rhythms’, schrijft Hopkins in een brief aan Robert Bridges.[14] Vooral in de tweede strofe werkt het sprung rhythm overtuigend, omdat het een energieke indruk van wandelen door de natuur ondersteunt.

We weten *wat* er staat, *hoe* het er staat en waar het gedicht over gaat. Maar we kunnen nog een stap verder gaan en proberen door te denken op wat hier precies over het God-ervaren in de natuur wordt beweerd. Een interessante kwestie wordt aan de orde gesteld in de tweede strofe, waar gesproken wordt over waarnemen, over het lezen van Gods schepping (‘to glean our Saviour’: to glean = aren lezen, verzamelen). Dit waarnemen of lezen lukt juist dan als ogen én hart goed kijken. ‘Als je ergens zorgvuldig naar kijkt, dan lijkt het alsof het ook jou aankijkt’, schreef Hopkins in zijn dagboek.[15] De aanwezigheid van de Schepper komt pas tot haar recht als we de schepping zelf goed aanschouwen, zo dat zij *ons* ook ziet. (Met als gevolg dat het gelovige hart wil opstijgen naar God en de aarde als het ware onder zich wegtrapt - dat lezen we aan het slot van het gedicht.) God beleven heeft dus te maken met bewust observeren, *kijken* naar de natuur en je dan realiseren dat je zelf gezien wordt.

Het *waarnemen* van de schepping in religieuze zin blijkt ook in Gezelles werk een terugkerend motief: pas als je kijkt, goed observeert, kom je God in zijn natuur tegen. We kunnen vele gedichten vinden in zijn oeuvre waarin ‘kijken’, ‘waarnemen’ of ‘zien’ gethematiseerd worden. Ik citeer het gedicht ‘De Bleekersgast’, dat een man beschrijft die zijn akker begiet. De kracht van dit gedicht ligt in de presentatie van wat een ‘oerbeeld’ zou kunnen heten: de landman werkt op het veld en is één met zijn omgeving. Het is een dichterlijk natuurtafereel dat verwantschap vertoont met de in dezelfde tijd geschilderde afbeeldingen van de zaaiers van Vincent van Gogh of Jean-Francois Millet.

't Ververscht mij, in 't geweld gestaan
der hooge zonnekrachten,
te zien van verre, aan 't water slaan,
vuls arems, uit de grachten,
den bleekersgast: de regenvloed
't geleschte lijnwaad ronken doet.

Den lepel zwaait hij, zwak van leên,
ter beken uit, omhooge;
en waken doet, hoe verre heen
hij werpen kan, zijne ooge:

de laatste lage en mist hij niet,
en al dat drooge is nat hij giet.

De groote zonne lacht daarop
   heure alderliefste lonken;
die, vallende in den dreupeldrop,
   den dreupeldrop ontvonken:
ik regenbogen, smal van bouw,
nu hier nu daar, in 't gers, aanschouw.

Het lijnwaad is, en 't gers, nu nat
   genoeg; de lanen leken;
en wederom zijn spegelglad
   van aanschijn al de beken:
de bleeker zit en droogt entwaar
de peerlen uit zijn kroezelhaar.

Verzachten doet dat regenbeeld
   't geweld der heete stralen,
en lichter in de longer speelt
   voortaan mij 't asemhalen:
zij vrede aan al die 't schoone van
Gods wonderheên beseffen kan![16]

Dit gedicht is gebouwd op observatie: beelden van ‘zien’ komen er steeds in voor. In de eerste strofe lezen we ‘te zien van verre’. Er is een ‘ik’ die spreekt en ‘ververscht’ wordt als hij kijkt naar de bleekersgast. In de tweede strofe lezen we dat de bleekersgast zelf goed moet kijken om te zien waarheen hij het water moet gooien: ‘en waken doet zijne ooge [om te zien] hoe verre heen hij werpen kan’. In de derde strofe ‘lonkt’ de zon (ook een manier van kijken, namelijk ‘verleidelijk, uitdagend’) en kijkt de lyrische stem naar de ‘regenbogen’ in de waterdruppels: ‘ik aanschouw regenbogen in 't gers’. In strofe vijf gaat het om de ‘aanschijn’ van beekjes die zich op het droge veld hebben gevormd. En ten slotte is er in de laatste strofe het ‘regenbeeld’. De lyrische stem vereenzelvigt zich hier met de bleekersgast: het ademhalen valt hem lichter nu de lucht niet meer zo heet en droog is. In de slotregels wordt het volledige tafereel verbonden met de wonderen van de Schepper. Dat is een boeiend einde: de lichamelijkheid van de ambachtsman (hij die ‘kunstmatige’ regen verspreidt) gaat op in de magie van de schepping (regen op het droge veld is een van de gaven der natuur geschonken door God).

Hopkins en Gezelle thematiseren de blik, het aanschouwen van de natuur, om daarin een vorm te vinden voor hun godsbeleven. De Schepper maakt deel uit

van de natuur, of anders gezegd: hij wordt *zichtbaar* in de natuur die hij zelf heeft geschapen. En in de zichtbaarheid van God in de natuur worden we zelf ook zichtbaar. Door te kijken ervaren we het wonderlijke van de aarde en worden we ons bewust van de bijzondere positie die we daarop innemen. Het interessante aan deze gedichten is dat ze een particuliere aanleiding (het toevallige wandelen) vertalen tot een natuurtafereel waarin de lezer tot deelname en reflectie wordt uitgenodigd. Hij kan mee gaan wandelen langs het koren dat gemaaid en het veld dat besproeid wordt. De euforie werkt aanstekelijk: zo vrolijk warm kan de zomer voelen. Deze beelden van zomerse ervaringen leiden ertoe, denk ik, dat ook voor de eenentwintigste-eeuwse lezer iets van de verloren gegane 'religieuze sensatie' herkenbaar is.

Correspondentie via een motief: van Gezelle naar Rilke

Ik wil nu via een andere ingang Gezelles natuurervaren benaderen, daarbij uitgaand van een motief dat vaak in zijn gedichten naar voren komt: het beeld van de boom. Vooral in Gezelles latere werk worden frequent bomen opgevoerd en verbonden met positieve én negatieve connotaties. Om dit nader te analyseren zal ik mij concentreren op de bundel *Rijmsnoer* (1896).

Rijmsnoer om en om het jaar is opgebouwd uit 231 gedichten (vergelijk dat eens met het aantal gedichten in bundels die tegenwoordig worden gepubliceerd!), verdeeld over twaalf afdelingen die een cyclisch geordende kosmos presenteren. In deze dichtbundel kunnen we vier verschillende 'typen' van boomgedichten onderscheiden. In de eerste plaats zijn er gedichten waarin het woord 'boom' voorkomt als *expliciet visueel* gegeven, soms ook als metaforische samenstelling, bijvoorbeeld 'boomgebouw'. Het gaat om 'bomen' in een min of meer *neutrale* betekenis. Er wordt geen bijzondere functie aan deze bomen toegekend. Ze maken deel uit van het landschap waarin de spreker zich bevindt. Als voorbeeld kan gelden het gedicht 'Oosteren' dat een voorjaarslandschap (flora en fauna) beschrijft. In de derde strofe lezen we:

> Boven, in den top der hoogste boomen,
> worstelt en verlangt om uit te stroomen,
> 't wakkere geweld, dat, ongespaard,
> schoonheid overhoofde, en schaduw baart.[17]

Oo- en aa-klanken bewegen in deze strofe om elkaar heen. Dat levert een zeker dynamisch effect op, dat past bij het groeien en bewegen van de bladeren. Beschreven wordt hoe de groei van bladeren op het punt staat uit te breken met 'wakker geweld' - de associaties *uitgeslapen* en *opgewekt* klinken hierin door. De context van het gedicht geeft een beeld van allerlei dieren, insecten en bloemen die net als de bladeren in de paastijd ('Oosteren') ineens de kop opsteken.

De tweede groep boomgedichten die we kunnen samenbrengen, is die van gedichten waarin letterlijke *soortnamen* van bomen worden genoemd. De naamgeving houdt verbijzondering in. Illustratief is het gedicht ‘Boomen’ uit de tweede afdeling van *Rijmsnoer*. In dit gedicht komen veel verschillende boomsoorten naar voren: de beukenboom, ‘berkenroe’, wilgenstomp, stammen van elzenhout, de ‘eekenboom’, het lindenloof, de abeelen, de iep, dennenhout, olmen, platanen, diverse fruitbomen en de ‘espenboom’. Dit encyclopedische gedicht heeft een nationalistisch tintje: ‘lang leve Vlaanderen waar deze bomendiversiteit voorkomt’, klinkt door in de slotregels waarin we lezen: ‘teeken geven / dat hier, in onze lucht en in / de veie gronden fel, / van 't vogelvolle Vlanderland, / nog boomen staan, die leven.’

Als derde groep kunnen we gedichten onderscheiden waarin de boom als beeld *centraal* staat; de boom wordt bijvoorbeeld voorgesteld als een reus. Vergelijk de vierde strofe uit het gedicht ‘De Reuze’, waarin een neergehaalde eikenboom bezongen wordt. In de eerste twee strofen wordt de eikenboom aangesproken als onoverwinnelijke boom, ‘koning van de bossen’ die wind en onweer doorstaan heeft. In de vierde strofe wordt direct gevraagd, via de stijlfiguur van apostrofe, hoe het kan dat de boom dan nu toch ‘in schande’ neerligt:

> Wie dan heeft u omgestreden,
> groene reus, met al uw' macht;
> naakt en bloot uw' schoone leden,
> effenvloers, in 't zand gebracht?
> Wie kon al uw' krachten dwingen,
> haarlooze, en in schande u bringen?[18]

Het antwoord op deze welluidende en ritmische, retorische vraag - er wordt geen spreken van de boom zelf verwacht - wordt in de vijfde strofe gegeven:‘'t menschdom heeft u omneêrgekregen’. Mens en boom komen tegenover elkaar te staan: de eerste is de vernietiger van de tweede. De dichterlijke spreker beweegt zich met afschuw tussen de twee in; hij lijdt mee met de boom die naakt en haarloos en ‘in schande’ is. Het zijn ‘menselijke’ uitdrukkingen om de toestand van de boom te beschrijven; de boom wordt *geantropomorfiseerd* en krijgt schaamte opgelegd, terwijl hij tegelijkertijd ook slachtoffer van de mens is.

De boom als reus wordt in enkele gedichten in verband gebracht met sagen en oude verhalen. Vergelijk bijvoorbeeld de gedichten ‘Betula Alba, L.’ en ‘Winternacht’: ‘'k Versta nu hoe van drollen, gij / en droezen hebt gedroomd, / wanneer ge, Noordsche heidenen, / verkeerdet in 't geboomt.’ Primitieve volksverhalen uit het hoge noorden vormen hier een referentiepunt.

In de vierde plaats kunnen we gedichten noemen waarin de boom geldt als *alter ego* van de spreker. De lyrische stem *vereenzelvigt* zich met de boom. Het

gedicht ‘Tu es ille vir’ kan als voorbeeld opgevoerd worden. Onschuldige bomen laten zich snoeien zonder zich te verzetten, lezen we in de eerste strofe van dit ook weer klankvolle gedicht:

> Hoe laat gij, onschuldige boomen, de hand,
> omhooge in uw' heerlijke kruinen gestegen,
> u schenden des splierders? Hoe laat gij den tand
> der kwetsende spoore, in den lenden geslegen,
> u wondenvol stampen? Hoe laat gij het staal
> u kappen der happe, dat 't klakt in de verte;
> hoe slaan u de jeugdigste takken van 't herte,
> zoo dwee, altemaal?[19]

[splierder = boomsnoeier]

Op formeel niveau lijkt deze strofe een ‘gevecht’ te tonen tussen a/aa- en e/eeklanken. Ze botsen tegen elkaar, wisselen elkaar af. Deze formele spanning ondersteunt de irritatie die de spreker voelt wanneer hij de lijdzaamheid van de bomen aanziet: ‘Gij domme verdragers van hem, dien gij weren kunt.’ De derde strofe kan gelezen worden als een gebed tot God. De onschuldige, ‘verduldige’, verdragende bomen zijn, hoewel dat niet expliciet wordt gezegd, voorbeelden voor de ‘ik-spreker’ die overeind gehouden wordt door goddelijke liefde. Het verschil tussen boom en mens wordt nu duidelijk: bomen *hoeven* in tegenstelling tot de lyrische spreker niet tot God te bidden - zíj voelen zich immers al zeker van Gods liefde. De titel van het gedicht kan zowel gelezen worden als aanspreking van een boom, als van de spreker zelf. *Jij bent het die sterk is en in de bloei van zijn leven!*

De stijlfiguur apostrofe komt opvallend vaak voor in de boomgedichten. We lezen bijvoorbeeld ‘o edel boomgeslacht’ of ‘boomen, laat uw slapen varen’. In ‘Eeuwelingen’ uit de zesde afdeling van *Rijmsnoer* is het aanspreken gericht op de ‘gedaagde, bodemvaste boschgenooten’. Zij zijn hoog en machtig zwaar vergeleken bij de ‘arme mierre’ die de spreker zelf zegt te zijn. Ze zijn ook angstaanjagend: ‘gij grijpt mij, groote boomen, vast; en 'k voele / vreeze mij het hert des herten slaan.’ In dit aanspreken komt tot uitdrukking dat bomen gespreksgenoten zijn voor de spreker, wat vooral iets zegt over zijn eigen isolement. Kees Fens verwoordde dit in 1980 treffend als volgt: ‘De bomen lijken in zijn latere werk het belangrijkste gezelschap te vormen dat hem gebleven is.’[20] We kunnen ons de oudere dichter voorstellen als een man die door het bos wandelt en tegen de bomen en in zichzelf praat.

Bomen blijken in de context van eind negentiende-eeuwse poëzie vaker voor te komen. Voor enkele Nederlandse sensitivistische en symbolistische dichters is de

boom een geliefd fenomeen; vorm, kleur, geluid en geur van bomen geven uitdrukking aan leven, dood, kracht en mysterie. In Herman Gorters *Verzen* (1890) bijvoorbeeld wordt het *geruis* van de bomen beeld voor een nieuwe lente die leidt tot liefde en een uiteindelijke lichamelijke (erotische) overgave. In Gorters poëzie is de boom representant van de natuur en daarmee van iets wat direct, lichamelijk en onproblematisch is. In een gedicht van zijn tijdgenoot J.H. Leopold, 'Staren door het raam' uit *Verzen* (1897), wordt een boom ('elke' boom; een veralgemeniseerd beeld) aanschouwd vanuit een venster. Hier staat de boom niet voor een romantisch natuurbegrip, maar representeert hij het typisch menselijke denkvermogen. De wirwar van takken wordt vergeleken met het associatieve denkproces, waarbij de ene gedachte of herinnering tot een andere aanleiding geeft.

Deze betekenissen van boom als symbool voor natuur én cultuur, voor leven én kennis, die zijn tijdgenoten verbinden aan concrete beelden van bomen, vinden we terug in het latere dichtwerk van Guido Gezelle. Uit de concordantie op het gebundelde werk van Gezelle blijkt dat het boommotief veelvuldig optreedt. In *Tijdkrans* (1893) komt het woord 'boom' minstens drieëndertig keer voor, in *Rijmsnoer om en om het jaar* (1896) vijfenveertig.

Laten we na deze constatering *Rijmsnoer* voor een ogenblik terzijde leggen en overgaan naar een dichtbundel die zesentwintig jaar later zal verschijnen: de *Duineser Elegien* van Rainer Maria Rilke. Hoewel in het hele oeuvre van Rilke boomgedichten voorkomen, concentreer ik me hier op deze bundeling van tien klaagzangen uit 1922. Juist in de elegieën neemt de boom een bijzondere plaats in, die op het eerste gezicht gelijkenis vertoont met maar ook verschilt van het boommotief in het werk van Gezelle.

> **Rainer Maria Rilke (1875-1926). Geboren in Praag als zoon van een spoorwegbeambte. Door zijn ouders naar de militaire academie gestuurd, waar al snel bleek dat hij voor een dergelijke carrière niet in de wieg was gelegd. Rilke wordt beschouwd als een van de belangrijkste Europese dichters van de twintigste eeuw, hoewel zijn reputatie al lang niet meer onaantastbaar is. Robert Musil noemde hem de grootste Duitse dichter sinds de Middeleeuwen, andere schrijvers en critici vinden zijn werk laat-romantisch en het tegendeel van de modernistische ontwikkelingen die door bijvoorbeeld T.S. Eliot in gang werden gezet. Rilkes dichterschap is geworteld in oude Europese tradities van *Bildung*, humanisme en geestelijke concentratie. Zijn leven was vol ontmoetingen en vriendschappen met mensen die tot ver in de twintigste eeuw intellectuele sporen hebben nagelaten. Hij maakte reizen naar Rusland met de filosofe Lou Andreas-Salomé; hij was in 1906 secretaris van Auguste Rodin en schreef een monografie over diens werk. Hij was bevriend met de pedagoge (en zijn mecenas)**

Ellen Keys en met dichters en schrijvers: Paul Valéry, H. von Hoffmannsthal en André Gide. Zijn leven is te beschrijven als een aaneenschakeling van logeerpartijen in huizen van aristocratische dames, ondanks het feit dat hij in 1901 in het huwelijk was getreden met de beeldhouwster Clara Westhoff - samen kregen ze in datzelfde jaar een dochter. Rilke stierf in 1926 aan leukemie. Er bleven fenomenale lyrische werken achter: *Das Stundenbuch* (1903), *Das Buch der Bilder* (1902/1906), *Neue Gedichte* (1907), *Duineser Elegien* (1912/1922) en *Die Sonette an Orpheus* (1922).[21]

Rilke schreef in het kasteel van Duino aan de kust bij Triëst tien elegieën (een deel in 1912 en een ander deel in 1922) waarin hij probeerde een nieuwe, persoonlijke zingeving van het bestaan onder woorden te brengen. Veel literatuurhistorici beschouwen deze elegieën als het hoogtepunt van Rilkes oeuvre. De zin van de tien lange gedichten (gemiddeld zo'n vijfenzeventig regels per elegie) zou liggen in de ervaring van een 'Weltinnenraum', een ruimte die ontdaan is van tijdelijkheid, waarin heden en verleden, leven en dood in een bezield verband bijeenkomen.[22] Het is een ruimte van engelen, kinderen en dieren én ook de ruimte van de boom. Meteen al in het begin van de eerste elegie wordt dat duidelijk. Er worden drie vragen gesteld: 'Wie zal ik roepen', 'Wie vernam mijn stem' en 'Op wie zijn wij aangewezen'. Die laatste vraag leidt indirect tot een antwoord (alle vertalingen zijn van W. Bronzwaer[23]).

Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Strasse von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.

Ach, op wie zijn wij in staat
ons aangewezen te weten? Niet op engelen of mensen; zelfs de
vindingrijke dieren bespeuren dat wij niet erg betrouwbaar
thuis zijn in ons verklaarde bestaan. Er rest ons misschien
hier of daar een boom op een helling, elke dag weer
door ons te herkennen; de weg die wij gisteren namen;
de misplaatste trouw misschien van een gewoonte
die zich thuis voelde bij ons en daarom verzuimde te gaan.

In Bronzwaers commentaar bij deze passage wordt geconstateerd dat de boom een centraal symbool is. In zijn verbondenheid aan de aarde en het naar-het-hogere-gericht-zijn representeert hij het bestaan als zodanig. Bronzwaer verwijst in verband met de boom 'op de helling' naar Friedrich Nietzsches *Zarathustra,* maar werkt dat niet verder uit. Bij het herlezen van 'Vom Baum am Berge', een hoofdstuk uit het eerste deel van *Also sprach Zarathustra*, geschreven tussen 1883 en 1885, blijken opmerkelijke aanknopingspunten te vinden, niet alleen naar Rilke maar ook naar Gezelle. Zarathustra legt, wandelend in de bergen, aan een jongeman uit dat 'es mit dem Menschen [ist] wie mit dem Baume. Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe - ins Böse.'[24] Streven naar de hoogte betekent eenzaamheid, zo heeft de jongeman ervaren. Zarathustra beaamt dit in zijn uitspraak dat de boom eenzaam in het gebergte is, hoog uitgegroeid boven mens en dier. Vrij in de hoogte wil men zijn, maar echt vrij ben je pas als je de slechte driften ('Triebe') die in je wortels opgeslagen liggen, de vrijheid durft te geven. De kracht van Rilkes eerste elegie ligt in het bijna terloops uitspreken van deze troostrijke zin: 'Es bleibt uns vielleicht irgend ein Baum an dem Abhang.' Ergens is een boom die herkenning, zelfinzicht of bescherming biedt. Niet de engelen, mensen of dieren zullen ons helpen, maar de boom die standvastig op de helling staat.

In de tweede elegie wordt het zoeken naar een plaats voor het zelf *in de ruimte* voortgezet. Ook hier lijkt de lyrische stem tegelijk tot zichzelf en tot ons lezers te spreken. Dat zelfgesprek gaat over engelen, die opgevoerd worden als een soort 'Übermenschen': zij zijn 'schrikwekkend', maar ook hulpvaardig en in hun bewegen ('voortdurend herworden') tussen leven en dood een voorbeeld voor de mens. Midden in de tweede elegie lezen we opnieuw een uitspraak over bomen:

> Liebende könnten, verstünden sie's, in der Nachtluft
> wunderlich reden. Denn es scheint, dass uns alles
> verheimlicht. Siehe, die Bäume *sind* die Häuser,
> die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur
> ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.
>
> *Zij die beminnen, wonderbaarlijk zouden zij in de nachtelijke lucht*
> *kunnen spreken, als zij het begrepen. Want alles, zo lijkt het,*
> *verheimelijkt ons. Zie, de bomen* zijn; *en de huizen*
> *die wij bewonen bestaan na ons voort. Wij alleen*
> *trekken aan alles voorbij als een wisseling van adem*.

Het bestaan van bomen, hun stevig staan met de wortels in de aarde wordt tegenover het voortgaan van de mens gesteld. De boom representeert het blijvende, de mens is degene die letterlijk en figuurlijk 'voorbijgaat' als een ademtocht.

De derde elegie, ook wel ‘de psychoanalytische’ genoemd, spreekt niet direct over de boom. Wel vergelijkt de lyrische stem zichzelf met een oerwoud, waarin verstrikkende lianen zijn en wortels omlaag groeien naar ‘de woedende oorsprong’. Het is het nietzscheaanse beeld dat we hier terugvinden. Geen positief, hoopvol beeld. Aan het begin van de vierde elegie spreekt de lyrische stem rechtstreeks tot bomen en opnieuw wordt de tegenstelling tussen mens, boom en ook dier benadrukt:

> O Bäume Lebens, o wann winterlich?
> Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zug-
> vögel verständigt. Überholt und spät,
> so drängen wir uns plötzlich Winden auf
> und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.
> Blühn und verdorrn ist uns zugleich bewusst.
>
> *Wanneer, o levensbomen, breekt uw winter aan?*
> *Wij zijn niet met de aarde één. Zijn niet als trek-*
> *vogels begaafd. Te laat, en achterhaald, bestijgen*
> *wij onverhoeds een ongetemde wind,*
> *en storten neer in onverschillige vijvers.*
> *Van bloei én dorheid zijn wij ons bewust.*

Het symbolische beeld van de levensboom die steeds weer tot bloei komt na het winterse verval wordt hier ‘in vraag gesteld’. Alsof de lyrische spreker niet werkelijk gelooft aan een steeds opnieuw beginnen. De levensboom als bijbelse boom uit de hof van Eden wordt hier terzijde geschoven. De spreker is niet overtuigd van een kosmische eenheid; hij beseft hoe beperkt, onverschillig de mens is. Hoezeer bloei en dorheid een te vast stramien geworden zijn waaraan we nooit als de trekvogels kunnen ontsnappen.

Een boompassage uit de vijfde elegie is lastiger te duiden. In deze elegie wordt gerefereerd aan rondtrekkende kermisacrobaten, die afgebeeld waren op een schilderij[25] van Pablo Picasso. Dat schilderij was gekocht door een vriendin van Rilke aan wie hij deze elegie opdroeg (de dichter vereerde de gastvrouwen die hem een verblijfplaats hadden geboden af en toe met gedichten). Op het schilderij is geen boom, maar een groep circusartiesten afgebeeld. We lezen in het midden van de elegie:

> Du, der mit dem Aufschlag,
> wie nur Früchte ihn kennen, unreif,
> täglich hundertmal abfällt vom Baum der gemeinsam
> erbauten Bewegung (der, rascher als Wasser, in wenig
> Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat) -
> abfällt und anprallt ans Grab

Jij, die honderd maal iedere dag,
met de plof van een onrijpe vrucht,
neerstort van de boom der te zamen gebouwde beweging
(die, sneller dan water, in enkele tellen
lente, zomer en herfst heef) -
afvalt en botst tegen 't graf

De boom die onrijpe vruchten laat vallen, wordt hier gebruikt als een min of meer toevallig beeld, een *metonymie*, voor acrobaten die op elkaars schouders klimmen en dan wegspringen. Heel snel komt het boomgebouw overeind - doorleeft alle seizoenen - tot de vrucht (een van de acrobaten) er weer afvalt, zijn 'dood' tegemoet. Het is een letterlijk speels gebruik van het boommotief dat Rilke zich hier toestaat.

Net als in Gezelles *Rijmsnoer* worden ook door Rilke specifieke boomsoorten opgevoerd. De zesde elegie begint met het aanspreken van een vijgenboom, bijzonder vanwege haar vruchtgroei, verderop worden laurier 'donkerder dan al het andere groen', vruchtboom, de winterbestendige maagdenpalm en de kale hazelaar genoemd. In de laatste elegie lezen we over 'hoge tranenbomen'. We kunnen ons hier 'treurwilgen' voorstellen, maar in de context van 'bevrijding' die dit slot van Rilkes reeks biedt - een bevrijding die gepaard gaat met klagen én wenen van geluk - zijn deze bomen ook te duiden als objecten die met de mens *mee*voelen en *mee*lijden.

In het 'verhaal' dat de *Duineser Elegieën* vertellen, zoekt de dichterlijke spreker naar een plaats in de ruimte. De engel is zijn meerdere, hij beweegt zich tussen leven en dood. De boom representeert daarentegen *stilstand* in de ruimte. Hij is een troostrijk gegeven, 'es bleibt uns vielleicht irgend ein Baum', die bescherming biedt en de herkenning van een oriëntatiepunt. Deze belangrijke rol van de boom (tussen engel en mens) wordt vooral in de eerste twee elegieën aan de orde gesteld. Vervolgens zet Rilke het boommotief op verschillende manieren in: als symbool van het cyclische en als object van aanspreken. We herkennen daarin de 'typen boomgedichten' die we ook bij Gezelle hebben onderscheiden.

We kunnen het boommotief in de elegieën van Rilke laten *interacteren* met het boommotief in het latere werk van Gezelle. We kunnen een aantal parallellen uitwerken en daarmee tegelijkertijd illustreren dat Rilke als dichter al opgenomen is in een twintigste-eeuwse modernistische visie op het bestaan, terwijl Gezelle geworteld blijft in een minder individualistische opvatting van de werkelijkheid. Beide dichters gebruiken de boom op *symbolisch* of mythisch niveau als beeld voor de cyclische voortgang. Wederkeren is een natuurlijk gegeven. Leven leidt tot dood en opnieuw tot leven. Gezelle benadrukt hierbij, meer dan Rilke in zijn elegieën, een religieuze basis. De *romantische* connotaties van troost en zelfinzicht

die met de boom verbonden worden, komen in het werk van beide dichters duidelijk naar voren. Daartegenover staat zowel bij Rilke als bij Gezelle de boom als representant van het niet altijd in te tomen gevoels- en driftleven: de wortels steken in de donkere aarde, de takken bewegen in de vrije lucht.

Een verschil tussen deze dichters ligt in de opvatting van de boom als ‘gezelschap’, als gespreksgenoot die op eenzelfde lijn staat als degene tot wie de lyrische stem zijn ontboezemingen richt. Gezelle onderschrijft deze opvatting. Hij spreekt, wandelend door het Vlaamse landschap, en wil dat wat hij *ziet* verbinden aan wat hij denkt. Leven en denken vormen voor hem die zich beweegt door de natuur een eenheid. Rilke gaat uit van een principiële afstand tussen mens en natuur. Zijn lyrische spreker plaatst de boom tussen mens en engel in en houdt daarmee vereenzelviging af. Hij is geen wandelaar door een natuurlijke omgeving, maar iemand die ronddwaalt in een door de geest gecomponeerde ruimte. Rilke houdt in zijn elegieën de natuur op afstand van de mens. Zijn ‘Weltinnenraum’ is geen natuurlijke omgeving, ondanks het feit dat er bomen in voorkomen. De natuur is een scène, niet de ruimte zelf. Om dit beter te begrijpen is een passage uit een essayistische tekst van Rilke over landschap schilderen illustratief: ‘Denn man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nichtmehr begriff; als man fühlte, dass sie das Andere war, das Teilnahmslose, das keine Sinne hat uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam, aus einer einsamen Welt.’[26] Natuur is dat waaraan je als mens niet kúnt deelnemen.

Ik wil nog één boomgedicht ter sprake brengen, vanuit de gedachte dat de gelijkenis en het verschil tussen de poëzieopvattingen van Gezelle en Rilke ons wellicht alert hebben gemaakt voor nieuwe betekenisnuances. Ik concentreer me op een gedicht van Gezelle uit *Laatste verzen*. De term ‘eco-poetry’[27], die tegenwoordig in de Verenigde Staten wordt gebruikt, zou hier niet misstaan. Het gaat om dichters die gedichten schrijven over de natuur en daarin een duidelijk ‘milieugerichte’ boodschap tot uitdrukking brengen. Gezelles gedicht ‘De doornenboom’ thematiseert de industriële vervuiling en de overlevingskracht van de natuur:

De schamele, oude boom,
die midden in de vaten,
  veracht en ongetroost,
  des olieboeters staat;
hij weet dat 't zomer is
en zou hij, zou hij 't laten,
  te bloeien, nu dat al
  dat blomme is opengaat?

Gestapeld, rondom hem,
zijn tonnen, tonnen, tonnen,
    die olie zweten al,
    en stinken. Schouwen ook,
verheven boven 't dak
des oliebouws, en jonnen
    maar bitterheid den boom
    en afgerolden rook.

Hij bloeien zal nochtans,
en, blij, de zonne bieden
    de vreugde van zijn hert:
    maar éénen keer in 't jaar
en wilt het zomer zijn,
en mag 't den boom geschieden
    te bloeien in den dwang
    van al die tonnen daar.

Hij bloeit en staat in 't wit
getooid, langs alle kanten
    één vlage blommen duikt
    zijn' takken, scheef en krom;
de bietjes zie 'k er zog
van zuiver zeem in zanten,
    de blommen in en uit
    en uit en in, weêrom.

Bloeit helder, helder op,
o boom, en luide pralen
    laat al uw lief gewaai,
    deur dikke en dunne. Neen 't,
't en is maar éénen keer,
dat 't meie is; hillen, dalen
    zijn blijde; blijde zijt,
    genoeg, genoeg geweend.

De tonnen staan alom
gestapeld: zwarte, zware
    gedaanten, ongehier
    van leelijkheid. Welaan,
o taaie doornenboom,

daar midden in, verjare
nog menigmaal uw hoofd,
vol bloeiend wit gelaân![28]

In dit gedicht wordt een aangrijpend beeld geschetst van een boom die in bloei staat te midden van opgestapelde olievaten en met op de achtergrond een fabrieksgebouw met schoorstenen. Het contrast van het mooie wit van de bloeiende boom tegenover de zwarte industriële lelijkheid bepaalt het effect van het gedicht. In de laatste twee strofes spreekt de lyrische stem de boom aan: hij hoopt op een bloei die elk jaar zal terugkeren: 'verjare / nog menigmaal uw hoofd / vol bloeiend wit gelaân!'

Jan J.M. Westenbroek[29] is van mening dat de apostrofe in de laatste twee strofes afbreuk doet aan het gedicht als geheel. Deze slotstrofes had Gezelle beter weg kunnen laten. Zij zouden het verschil markeren tussen Gezelles negentiendeeeuwse en 'onze' moderne literatuuropvatting. Onze hedendaagse poëtica is minder pragmatisch (Westenbroek gebruikt de term 'sociaal dichterschap'), dat wil zeggen minder *direct* op overtuiging van de lezer gericht. Voor Gezelle is de verantwoordelijkheid van de dichter veel duidelijker. Zijn poëzie 'opent een eenduidige en doorzichtige wereld die voor ons verloren is' (171). Het wereldbeeld van Gezelle berust op zekerheid, aldus Westenbroek, 'de boom *weet* zoals de ik weet, en deze kan met hem communiceren en spreekt hem toe' (169).

Teruggrijpend naar de verschillende boombetekenissen die we in gedichten van Gezelle en Rilke zijn tegengekomen, kunnen we de hier gesuggereerde 'naïviteit' die in Gezelle's gedicht tot uitdrukking zou komen, ontkennen. Troost, herkenning en het cyclische bestaan van de boom, zijn connotaties die we terugvinden in andere boomgedichten. Maar het afwijkende van juist dit gedicht ligt in de beschrijving van de *ruimte*: de boom bevindt zich in een omgeving van gestapelde olietonnen. De structuur van het gedicht krijgt een andere nadruk als we die beschrijving van de ruimte koppelen aan 'de ruimte' van het gedicht. De opbouw van het gedicht berust *niet* op 4 + 2 (apostrofe) strofes, maar op 2 (boom tussen vaten) + 3 (boom bloeit) + 1 (boom tussen vaten) strofes. In de eerste twee en de laatste strofe wordt de boom voorgesteld als 'oud', 'schamel' en 'taai' *te midden van* vaten en tonnen die in hun lelijkheid nadruk krijgen. In strofes drie tot en met vijf wordt het bloeien van de boom benadrukt, in de slotregel komt dit nog een maal terug. Het bloeien van de boom (3, 4, 5) wordt als het ware losgemaakt van de omgeving (1, 2, 6), losgemaakt van de omschrijving van de lelijke ruimte. Er is geen sprake meer van een 'vol-ledigheid' tussen boom en (natuurlijke) omgeving, er is een breuk tussen buitenwereld en bloeiende boom, tussen concreet en abstract, tussen symptomatisch en symbolisch.

De doornenboom staat niet in een landschappelijke omgeving, maar op een door mensenhand verminkte plaats. Het herhalen van het woord bloeien: 'hij zal

bloeien', 'hij bloeit' en dan de aanspreking 'bloeit helder op, o boom', klinkt dwingender, maar ook onzekerder dan Westenbroek veronderstelt. Welke garantie hebben spreker en lezer eigenlijk dat de boom elk jaar weer in bloei zal komen te staan. Is het aanspreken in de slotstrofe niet een aanspreken tegen beter weten in?

Gezelle doorbreekt in 'De doornenboom' de mythe van het eeuwige bestaan van het vegetale leven door de vervuiling aan de orde te stellen. Met moeite lukt het de boom elk jaar een bloeiend 'hoofd' te tonen; de toestand van de wortels die in de met olie doordrenkte aarde staan wordt bewust verzwegen. Wat er niet staat is veelzeggend. Van vereenzelviging, één zijn, met de boom, zoals de dichter in andere boomgedichten liet zien, is geen sprake meer. De 'ik'-stem die in de vierde strofe hoorbaar is, is er slechts heel even, en dan alleen in verband met de bijtjes die heen en weer vliegen en dus nog in staat zijn te ontsnappen aan de vervuilde ruimte.

'De doornenboom' roept tot slot ook de associatie op van doornenkroon en brengt ons daarmee terug naar het vroege gedicht 'Gij badt op eenen berg'. Jezus was benijdenswaardig, maar hij was ook degene die met een kroon van doorns op het hoofd gedrukt door de massa moest lopen en de vuiligheid om hem heen moest weerstaan. Net zo moet de boom de vervuiling verdragen. Hij zal er uiteindelijk aan te gronde gaan. Neen, deze dichter blijkt geen naïeve traditionalist, maar iemand die het pessimisme van de moderne twintigste eeuw al aanvoelt.

Als we Gezelle lezen *naast* Hopkins en Rilke komen verschillende aspecten van de poëzie in het licht te staan. Met Hopkins bevestigen we de worsteling van het geloof, die soms een positieve uitkomst heeft, maar vaak tot wanhoop drijft. Via Rilkes poëzie zien we dat Gezelle een natuurdichter is, die op een bijna sensitieve manier natuurbeelden 'vertaalt' naar wat hem bezighoudt. Het valt op dat Gezelle nuchterder, 'gewoner' en minder 'filosofisch' met de natuur omgaat dan Rilke. Gezelle bleef de zoon van een Vlaamse tuinder. Rilke heeft die landelijke wortels nooit gevoeld, zijn beelden van de natuur zijn veel gecultiveerder. Via de corresponderende lezingen schuiven uiteenlopende imago's van Gezelles dichterschap over elkaar heen. De romantische dichter vindt via het boommotief aansluiting bij de abstractie van de symbolistische dichter uit het begin van de twintigste eeuw. De religieuze lyriek toont verwantschap met die van een andere negentiende-eeuwse dichter die veel vaker als 'modernistisch' wordt gekenmerkt dan Gezelle. Lezend in Gezelle en de andere dichters zien we de polen van traditie en moderniteit voortdurend verschuiven. De Vlaamse dichter blijft zich er tussen in bewegen.

Eindnoten:

1 Zie hiervoor Ernst van Alphen, Lizet Duyvendak, Maaike Meijer en Ben Peperkamp, *Op poëtische wijze. Handleiding voor het lezen van poëzie*, Bussum / Heerlen, 1996; 9: 'Terwijl verhalende teksten gewoonlijk tot de lezer zijn gericht, spreekt in poëzie het "lyrisch ik" met de rug naar de lezer toe.'

2 Aldus de omschrijving in *Over Literatuur* (1996), een handboek voor studenten. Zie: Jan van Luxemburg, Mieke Bal, Willem G. Wetsteijn, *Over Literatuur*, 3 e geheel herziene druk, Bussum,

1996; 112: ‘Een betrekkelijk algemene opvatting over poëzie is dat daarin in de eerste plaats sprake is van de uitdrukking van een gevoel. Poëtisch taalgebruik is dus niet zakelijk en objectief, maar emotioneel, subjectief. (...) Er is echter geen *noodzakelijk* verband tussen poëzie en emotie.’

3 Zie hiervoor S. Vestdijk, Het wezen der poëzie. In: *De glanzende kiemcel. Acht lezingen over wezen en techniek der poëzie*. Gehouden te Sint Michielsgestel in 1942/43, Amsterdam, 1979; 7-36.

4 Marjoleine de Vos, Brief over de Nederlandse poëzie. In: Poëzienummer *Forum Landgraaf* van *De Gids*, mei 2000; 341.

5 Zie hiervoor de inleiding die hij achteraf schreef tot enkele van zijn *Merlyn*-stukken: H.U. Jessurun d'Oliveira, *Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie*, Amsterdam, 1967; 11-22.

6 Oliveira, a.w.; 18.

7 Vijftien jaar later zal een andere merlinist, Jaap Oversteegen, deze stadia wetenschappelijk verantwoorden en expliciteren in zijn stuk ‘De grenzen van de wetenschappelijke interpretatie’, naar aanleiding van het gedicht ‘Vlam’ van Marsman. Zie: J.J. Oversteegen, *Beperkingen. Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap*, Utrecht, 1982; 169-218.

8 Geciteerd in H.U. Jessurun d'Oliveira, *Vondsten en bevindingen, Essays over Nederlandse poëzie*, Amsterdam, 1967; 1112. [Menno ter Braak, *Verzameld Werk* VI, 169.]

9 Zie hiervoor het stuk over een gedicht van Carel Vosmaer: ‘Het raapt al kogels’, Carel Vosmaer (1826-1888). In: Gerrit Komrij, *In Liefde bloeyende. De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de twintigste eeuw in 100 en enige gedichten*, Amsterdam, 1998; 181-185.

10 Komrij, a.w.; 260.

11 A.L. Sötemann, *Over poëtica en poëzie*, Samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn, Groningen, 1985; W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet: aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*, Utrecht, 1985, 2 dln.; G.J. Dorleijn, *Terug naar de auteur. Over M. Nijhoff*, Baarn, 1989; W. Kusters, *De killer. Over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar*, Amsterdam, 1986.

12 Zie hiervoor Redbad Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren; een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*, Amsterdam, 1999.

13 Jos Joosten en Thomas Vaessens, Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poëzie. Een verkenning. In: *Nederlandse Letterkunde*, 7-1, 2002; 1-27. Later werkten zij dit artikel uit tot de studie: Jos Joosten en Thomas Vaessens, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen, 2003.

14 Vgl. Jos Joosten, Van kern naar lijnen. Een voorstel voor eigentijdse poëzie-interpretatie geïllustreerd aan de poëzie van Peter Holvoet Hanssen. In: *Nederlandse Letterkunde. Over de nieuwe poëzie*, 7-4, 2002; 302-321.

15 Zie hiervoor mijn artikel: Betekenis *tussen* tekst en lezer. Over de coherentie van post/moderne poëzie. In: *Nederlandse Letterkunde*, 9-1, 2004; 18-34.

16 J. Kamerbeek jr. heeft geen omvangrijk wetenschappelijk oeuvre nagelaten. Zijn belangrijkste teksten zijn een bundeling van vier essays onder de titel *Creatieve Wedijver* (1962), zijn dissertatie *Albert Verwey en het nieuwe classicisme* (1966) en zijn studie *De poëzie van J.C. Bloem in Europees perspectief* (1967).

17 Joseph Brodsky, A hidden duet. The intimate connection between the ‘Magdalene’ poems of Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva. In: *Times Literary Supplement*, August 27, 1999; 13-16.

18 Gezelle, a.w., deel II; 391.

19 Gezelle, a.w., deel II; 404.

20 Kees Fens, ‘Gezelle, de bomen en de wind’. In: *de Volkskrant*, 05-05-1980.

21 Voor biografische informatie: Wolfgang Leppmann, *Rainer Maria Rilke. Zijn leven en werk*, Vertaald door Theodor Duquesnoy, Amsterdam, 1990.

22 Vgl. W. Bronzwaer, ‘Inleiding op De Elegieën van Duino’. In: Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duino en De sonnetten aan Orpheus*, Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W. Blok, W. Bronzwaer en C.O. Jellema, Baarn / Antwerpen, 1996.

23 Ik maak gebruik van Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duino 1912/1922*, Een Duits-Nederlandse uitgave van de Duineser Elegien, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W.J.M. Bronzwaer, Baarn, 1978.

24 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Mit einem Essay von Thomas Mann, Frankfurt am Main, 1982; 45.

25 Het schilderij, getiteld ‘La familie des saltimbanques’, werd geschilderd in 1905 (in Picasso's zogenoemde blauwe periode) en bevindt zich nu in de National Gallery of Art in Washington.
26 R.M. Rilke, Von der Landschaft. In: *Rilke und die Bildende Kunst*, Herausgegeben von Gottfried Boehm, Frankfurt am Main, 1985; 80.
27 Zie hiervoor: *The Ecocriticism Reader (Landmarks in Literary Ecology)*. Edited by Cheryl Glotfelty and Harold Fromm, Athens, 1996.
28 Gezelle, a.w., deel II; 658.
29 Jan J.M. Westenbroek, ‘De dichter en de werkelijkheid, “De Doornenboom”. De dichter als maat der dingen.’ In: Jan J.M. Westenbroek, *Gezelle de dichter*, Antwerpen, 1995; 151-173.

3 De ‘onmogelijke’ combinatie van poëzie en politiek: Herman Gorter tussen Spinoza, P.B. Shelley en Walt Whitman

Links een tenger en goudblond godinnetje,
keurde me geen blik waardig.
Maar het deed me niets: sinds elf september
ligt een Arabier nu eenmaal slecht
in de markt.

Mustafa Stitou, ‘Anton’

Met Guido Gezelle wordt Herman Gorter beschouwd als de eerste stimulator van het modernisme in de Nederlandstalige poëzie. Paul Rodenko heeft dit beeld dat sinds 1954 standhoudt, in gang gezet. In zijn *Nieuwe griffels, schone leien* noemde hij beide dichters de eerste ‘experimentelen’ of ‘avant-gardisten’. De terminologie is hier wel wat verwarrend, maar *experiment, avant-garde* en *modern* benoemen een aspect van poëzie dat te maken heeft met de verzelfstandiging van de dichter. De dichter als maker neemt het roer in handen, schrijft Rodenko, en stelt zich niet langer onderdanig aan de Muze op. Dit leidt tot ‘bevrijding van het beeld uit het gestandaardiseerd poëtisch waardensysteem’ en tot de ‘vervanging van het logisch-constructieve versverband door het associatieve’.[1] Lezend in Gezelle echter, stelde ik vast dat deze dichter minder beeldend en associatief te werk ging dan Rodenko deed voorkomen. De Gezelle die naast Hopkins en Rilke gelezen werd, is een andere dan de dichter van het herhaalde ‘een bladtjen op / het water’ of van de ‘meezen’ die ‘bargoensch babbelen’. De dichter worstelend met het geloof en pogend zijn balans terug te vinden in de natuur, lijkt niet zonder meer op de met klanken en kleuren goochelende Arthur Rimbaud die Rodenko als voorbeeld nam. Misschien moeten we constateren dat Gezelle traditioneler én vreemder is dan Rodenko veronderstelt. Het dichterschap sluit niet aan op één poëzieopvatting, maar toont een veel meer in beweging zijnde opvatting van lyriek.

En eigenlijk denk ik dat dit ook geldt voor Gorters dichterschap. Natuurlijk zijn de korte *Verzen* prachtige illustraties van experimentele lyriek: klank, beeld, associatie en licht buitelen om elkaar heen. Ook het romantische *Mei* is te duiden als (voorloper van) modern werk, hoewel het letterlijk ‘onmenselijke’ onderwerp - het epos vertelt het verhaal van het maandmeisje Mei en de god Balder - mij

altijd weinig modern heeft geleken. Het latere *Pan* blijkt in ieder geval niet goed categoriseerbaar. Juist vanuit die tekst, die door de literatuurhistorici nogal verwaarloosd wordt, wil ik de volgende corresponderende lectuur ondernemen. Ik zal eerst kort ingaan op het breekpunt in Gorters oeuvre: de merkwaardige, filosofische gedichten die de dichter na *Mei* en *Verzen*, maar nog vóór *Pan* heeft geschreven. Daarna zal ik *Pan* lezen naast gedichten van P.B. Shelley en Walt Whitman. Doel van deze corresponderende lectuur is opnieuw om de beeldvorming ten aanzien van een bepaald oeuvre te nuanceren door een interactie met andere teksten in gang te zetten.

Herman Gorter (1864-1927) studeerde klassieke talen in Amsterdam. Hij publiceerde in 1889 het episch-lyrische gedicht *Mei*, waarin hij zijn liefde voor schoonheid en natuur vormgeeft. Het gedicht sluit aan op de poëzieconceptie van de Tachtigers. In 1890 verschijnt de sensitivistische bundel *Verzen*, die gekarakteriseerd kan worden als individualistische poëzie. De dichter probeert zijn emoties op een eigen wijze te formuleren en experimenteert daarbij met woord en beeld. In 1897 sluit Gorter zich aan bij de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij. Hij schrijft een aantal brochures voor de arbeiders en is zeer principieel; hij laat niet toe dat de marxistische beginselen worden 'vertaald' in pragmatische politieke oplossingen. Zijn positie radicaliseert zich; in 1909 stapt hij uit de SDAP over naar de splinterpartij SDP waarmee hij in 1920 in conflict komt. De dichter tracht in deze periode poëzie en politiek met elkaar te verenigen. Zijn socialisme wordt onder andere verwoord in *Een klein heldendicht* (1906) en in het omvangrijke *Pan*, dat in 1912, wordt gepubliceerd en vervolgens wordt uitgewerkt tot een drie keer zo lang epos van bijna 12.000 regels (1916). Zijn poëzieopvattingen brengt Herman Gorter aan het einde van zijn leven onder woorden in een studie over de westerse poëtische traditie, *De groote dichters*, die na zijn dood in 1935 verschijnt.

Gorter: via Spinoza naar Pan

In 1893 is de achtentwintigjarige Herman Gorter een bekende dichter. Hij is een van de jonge mannen die elkaar in de jaren tachtig van de negentiende eeuw tegen het lijf zijn gelopen in Amsterdam, bevriend zijn geraakt en plannen hebben gemaakt over hoe de kunst, de letterkunde, en vooral de poëzie moet veranderen om uitdrukking te geven aan de nieuwe tijd. Het is een tot de verbeelding sprekende groep van dichters, letterkundigen en schilders, die de geschiedenis zijn ingegaan onder de noemer Tachtigers: Willem Paap, Willem Kloos, Albert Verwey, Lodewijk van Deyssel, Frederik van Eeden, Alphons Diepenbrock, Willem Witsen, Jan Veth en Jacobus van Looy. Ze streven naar emotie, stemming en

symboliek in de kunst. Binnen de kortste tijd profileren zij zich in hun eigen tijdschrift: *De Nieuwe Gids*, dat provocerend de naam overneemt Van het oude, conservatieve orgaan.

Wat wijzen ze af, deze revolutionaire kunstenaars? De dorre wetenschapsbeoefening die ze bij hun studie klassieke letteren kregen voorgeschoteld, de zwakromantische gevoelens van rozengeur en maneschijn, de Victoriaanse zeden en huiselijke idealen in de domineespoëzie, én vooral ook de zelfgenoegzaamheid van de intellectuelen. Ze verzetten zich tegen de kerkelijke leer, het geloof van hun ouders. Woordvoerder binnen de groep is Willem Kloos. Hij schrijft een programmatische inleiding op het werk van de jonggestorven dichter Jacques Perk en brengt daarin enkele opvattingen tot uitdrukking die 'de poëtica van Tachtig' zijn gaan bepalen.

Herman Gorter wordt door de historici ingedeeld bij de Tachtigers, maar laat van begin af aan ook een eigen geluid horen, dat in het perspectief van zijn oeuvre als geheel duidelijk opklinkt. In 1889 publiceert hij zijn verhalende gedicht *Mei*. Dit gedicht wordt hét pronkstuk van Tachtig, omdat het vol is van schoonheid, kosmische harmonie en 'allerindividueelste emotie'. Beelden buitelen over elkaar en geven het omvangrijke geheel een nog steeds verrassende dynamiek. Dat is bijzonder voor een epos van meer dan 4300 regels, geschreven in een vijfvoetige jambe in twee aan twee rijmende regels (naar het voorbeeld van John Keats' gedicht 'Endymion' uit 1818). Het meisje Mei is de verpersoonlijking van de natuur, de blinde Balder is het symbool van de ziel en van het heden 'zonder toekomst, zonder geheugen'. Zij kan hem slechts één keer aanschouwen - de extatische liefde is er meer een van verlangen dan van vervulling - en dan verlaat hij haar. Gorter beschrijft dat dramatische moment met ingetogen enjambematisch vloeiende zinnen (er is geen pauze aan het einde van de regels):

> Toen stond hij op en Mei zag een blauw waas
> Boven zijn hoofd, zijn aanschijn blonk, als dwaas
> Stond hij, de armen uit, en scheen te drinken.
>
> Zij wist dat hij voor haar niet was en zinken
> Begon ze langzaam, sneller, en zijn stem
> Bleef in haar oren, dat was al van hem.[2]

Een jaar na de publicatie van *Mei* verschijnt de bundel *Verzen* - tegenwoordig aangeduid als ' *Verzen 1890*' - waarin 86 eigenzinnige gedichten werden opgenomen. Naast eenvoudige liefdesgedichten staan zogenoemde *sensitieve* verzen die het lichaam en de natuur bezingen met behulp van vervreemdende beelden en klanken. Overgave en verlangen spatten van deze gedichten af. Hier is een uiterst gevoelige spreker aan het woord. Dit is bijvoorbeeld te lezen in een gedicht over het zonlicht:

Het gouden zongezwier,
een oogenblik,
hoog maakt stil plezier
de leeuwerik.

De zon zwermt in goud goud,
fijn klinkt geklik
van schapebel - in 't goud
hoor leeuwerik.

De wolken gaan stil voort
op gouden grond,
ze zeggen zich geen woord
uit gouden mond.[3]

Het typerende van Gorters dichterlijke stijl in de *Verzen* is het elegante taalgebruik, gebaseerd op herhaling, klankspel en (verraderlijke) eenvoud van syntactische constructies. Jan Hanlo en Chris van Geel zijn dichters die ruim een halve eeuw later ook zulke huppelende natuurlyriek zullen schrijven. We worden in dit gedicht geconfronteerd met een zomerimpressie, via de zintuiglijke waarneming van licht en geluid. De dichterlijke stem vereenzelvigt zich met de natuur, hij verdwijnt er zelfs in, want we zien geen expliciet spoor van een lyrische stem. ‘Zongezwier’ en ‘zwermende zon’ zijn opvallende beelden die het licht als beweging karakteriseren. De (tot zes keer herhaalde) kleur goud van het licht krijgt een indringend effect. Herman Gorter hield van het stralende zomerlicht, maar beschreef in *Verzen* ook het tegendeel: grijze luchten, regen, troosteloosheid. Beide sensaties, die van licht en van gebrek daaraan, verbindt de dichter veelvuldig met het verlangen naar en de afkeer van een vrouw. Zij wordt in de lichte verzen gestreeld en geadoreerd, in de grijze beweend en kil bevonden.

Gorter is in het begin van de jaren negentig een redelijk geslaagd man, hoewel hij ook ongedurig is. Hij studeerde in de jaren dat hij zijn *Mei* en *Verzen* schreef klassieke talen aan de universiteit van Utrecht. Na een aarzelende vier jaar aangehouden verlovingsperiode trouwde hij uiteindelijk met Wies Cnoop Koopmans. In oktober 1889 promoveerde hij op een dissertatie over de metaforiek van de Griekse schrijver Aeschylus. Een eerste versie van de dissertatie werd door de promotoren afgewezen. Zij hanteerden een meer positivistische wetenschapsopvatting dan Gorter wenste aan te houden. Na de promotie werd hij leraar in Amersfoort en ging hij met zijn vrouw wonen op de hei bij Bussum.

Als persoon gaat het hem dus niet slecht in deze jaren. Maar als dichter heeft hij het moeilijk. Na de romantische natuurlyriek van *Mei* en de sensitieve *Verzen*

weet hij niet goed hoe hij verder moet. Iets van zijn ‘writer's block’ wordt duidelijk als we een passage uit een brief lezen die Gorter schreef aan zijn vriend en collega-schrijver Alphons Diepenbrock:

> ‘Ik zag Homerus en ik zag Dante en die twee bleven mij voor oogen als twee mannen die een zeer vaste grondslag aan hun verzen hadden gegeven. Wat dat was en waarin die school kon ik niet begrijpen maar ik zag toch dat ze door hun moed en hun vastheid verschilden van hen die mij zoo voorgehouden werden: Shelley, enz., en van de Holl. Dichters Kloos, Perk enz. Daarom week ik af vastbesloten om dat zekere te zoeken en ik meende een oogenblik dat ik het zou vinden in de omgeving. Een nieuwe dwaling, evenmin als in een gevoel op zichzelf, kan men in zien, hooren enz. van eenig ding iets zekers vinden, integendeel men vindt wel iets maar iets onduidelijks, en daarvan komen dus geen zekere woorden.’[4]

Gorters poëzieopvatting is aan het veranderen. Van een echte Tachtiger die romantici als voorbeeld koos, wil hij een dichter worden die zoekt naar het ‘Ding an sich’ in de werkelijkheid. Toch biedt ook dat uitgangspunt niet voldoende houvast. Het is geen ‘grondslag’ zoals de grote dichters uit de traditie die kenden.

Gorter komt uit de impasse als hij zich in het begin van de jaren negentig toelegt op het schrijven van sonnetten - door Henriëtte Roland Holst de ‘Kenteringssonnetten’[5] genoemd - en zich nader in de filosofie van Spinoza gaat verdiepen. Na een meningsverschil met Kloos zegt hij zijn medewerking aan *De Nieuwe Gids* op. Bovendien neemt hij ontslag op de school waar hij werkt en besluit voortaan in zijn levensonderhoud te voorzien door het geven van privé-lessen. Hij trekt zich dus terug en wijdt zich aan de bestudering van filosofische teksten. In Spinoza's wijsgerig systeem zal hij voor een aantal jaren geestelijke bevrediging vinden. In 1893 en 1894 zet hij zich aan een vertaling van Spinoza's *Ethica*.

Bij het schrijven van *Mei* had Gorter zich laten inspireren door Friedrich Nietzsche. Nu koos hij voor de strakke teksten van Benedictus de Spinoza (1632-1677). Daarmee past hij in zijn tijd. In de tweede helft van de negentiende eeuw was Spinoza inspiratiebron voor schrijvers als Multatuli, Busken Huet en later Albert Verwey en J.H. Leopold.[6] Gorter was eerder al verdiept geweest in Spinoza, zoals op te maken is uit een stelling die hij bij zijn dissertatie voegde. Bovendien had ook zijn vader belangstelling gehad voor de zeventiende-eeuwse filosoof. Dat Herman zich in de jaren van blokkade van zijn poëtische inspiratie juist op de spinozistische leer wierp, verklaart zijn biograaf Herman de Liagre Böhl, uit een behoefte aan ‘doctrinaire wijsheid’. In Spinoza's werk zou Gorter een theoretische mogelijkheid hebben gevonden tot opheffing van het dualisme dat het gedicht *Mei* had gespleten. Na zijn sensitivistische hartstochten wilde de dichter toe naar een strakkere vorm, naar meer *werkelijkheid* in de lyriek, meer *rede* naast de

zintuigen, meer wetmatigheid naast individuele impressie. Gorter besteedde twee jaar aan het vertalen van Spinoza's *Ethica*. Hij was zelfs 'door Spinoza bezeten', zoals Henriëtte Roland Holst badinerend in haar memoires schrijft. Toch is zijn vertaling van het als een wiskundige studie opgezette betoog nog steeds goed leesbaar.

Wat zijn de meest opvallende ideeën uit de *Ethica* - los van de geometrische orde waarin zij gepresenteerd worden -, die de dichter tijdens het vertalen zullen hebben aangesproken? Allereerst is er, in het eerste deel van de *Ethica*, het uitgangspunt dat er buiten God niets kan worden gedacht of begrepen. God is allesomvattend, maar Hij is geen mens en heeft geen menselijke hartstochten, wil of verstand. We moeten God niet als iemand die *aan ons gelijk* is voorstellen. Hij is het Absolute Denken, de 'Voortbrengende Natuur'. Vervolgens handelt de *Ethica* over de geest en stelt dat er drie soorten kennis zijn: kennis die tot stand komt door gebrekkige zintuiglijke waarneming en vage ervaring (Gorter vertaalt dit als 'mening' en 'verbeelding'); kennis die voortkomt uit algemeen erkende begrippen en juiste gedachten over de eigenschappen van dingen (rede); en het intuïtieve weten, dat is de adequate voorstelling van het wezen van God en het wezen van de dingen.

Het derde deel van de *Ethica* behandelt de hartstochten. Hier wordt de dualiteit van geest en lichaam bekritiseerd. Mensen gaan er meestal vanuit, meent Spinoza, dat het lichaam handelt op bevel van de geest. Maar een contra-argument is dat de geest, als het lichaam werkeloos is, bijvoorbeeld omdat het slaapt, ook niet functioneert naar behoren. Handelingen van de geest ontstaan uit juiste gedachten, passies ontstaan uit onjuiste gedachten. Er zijn geen algemeen geldige normen voor goed of kwaad. 'Goed' is wat de zelfhandhaving bevordert, 'kwaad' is wat het verhindert.

In deel vier en vijf schrijft Spinoza over de menselijke slavernij en vrijheid. Vrijheid ontstaat als men in staat is zijn geheugen en verbeelding in te tomen ten gunste van het verstand. Het is een verkeerde veronderstelling te denken dat we vrij zijn als we onze lusten kunnen botvieren. Vrijheid betekent 'een einde maken aan het lijden' en dat gebeurt als we ons van ons lijden een heldere en duidelijke voorstelling kunnen maken. De mens handelt pas volgens zijn natuur, als hij volgens de rede handelt. Deze gedachte heeft Gorter aangesproken: we komen voort uit de natuur (God) en keren tot haar terug als we ons door het verstand laten leiden. Vrijheid die voortkomt uit de rede zal het belangrijkste thema worden dat hij in *Pan* in een poëtische vorm zal gieten.

Spinoza maakt deel uit van een filosofische traditie waarop begrippen als 'pantheïsme' en 'immanentie' van toepassing zijn.[7] De zelfverwezenlijking van de geest leidt ertoe dat de kunstenaar dicht bij God kan komen te staan. God wordt niet gediend, maar beleefd. God *is*. God is geest en natuur.[8] Via kunst kan de menselijke rede weer met zichzelf en de natuur verenigd worden.

Gorter wordt niet van het ene op het andere moment een filosoof. Hij blijft een dichter die door filosofische studie verder hoopt te komen, een nieuw wereldbeeld en een nieuwe poëtica denkt te krijgen. Terwijl hij zich verdiept in Spinoza's *Ethica*, schrijft hij gedichten, die hij in 1897 publiceert in de bundel *De school der poëzie*. Met deze titel heeft Gorter aan willen geven, zo verklaart hij in de inleiding op de bundel, dat de poëzie kan fungeren als 'school'. Hij schrijft dat het hem dikwijls leek 'alsof het de Poëzie was, die mij leerde, hoe ik misschien tot beter inzicht en geluk komen kon'. De dichter zet zichzelf als leerling in de schoolbanken van de dichtkunst en hij plaatst de filosoof als meester voor de klas. In 1905 publiceert Gorter opnieuw een dichtbundel onder de titel *De school der poëzie* en nu heeft hij dat werk verdeeld in drie segmenten: 1) Sensitieve verzen, 2) Overgang van individualisme naar socialisme en 3) Socialistische verzen. Natuurlijk niet bepaald lyrische titels voor een dichtbundel.

De gedichten die ik als spinozistisch beschouw, staan in de tweede afdeling van deze bundel uit 1905, en zijn (met enkele gedichten uit tijdschriften) uitgebreid ten opzichte van de eerste editie van 1897. De gedichten, geschreven in december 1892, worden voorafgegaan door een in het Latijn geschreven 13-regelig gedicht met een Nederlandse titel: 'Spinoza's Leer'. Dit gedicht biedt als het ware de *Ethica* in een notendop. Ik citeer het in de door Gorter zelf gegeven vertaling:

> 'Het oneindige uitgebreide en denkende Bestaande,
> is God, en oneindige dingen volgen uit hem.
> Dit zeg ik, hem aanbiddend en liefhebbend,
> alles verwerpend wat door mij geëerd wordt.
> Door alle werelden heen is hij en denkt,
> en niets van alles wat gevonden wordt
> of het is van hem. Als iets leven is,
> dan leeft hij en heeft lief. Zijn liefde
> is het onze rede alleen, die evenaart,
> die evenals God geen smart kent.
> Gedurende de ochtenduren ontwakende
> zingt onze rede eer aan God,
> en gelukkig leeft het hart, niet moede wordende.'[9]

God, rede, liefde en leven zijn de begrippen die voor Herman Gorter de kern van Spinoza's denken uitmaken. De dichter brengt deze begrippen samen in dit tamelijk statische vers dat de opmaat vormt tot bijna letterlijke vertalingen en bewerkingen van Spinoza's tekst tot gedichten. Het zijn fascinerende gedichten juist omdat zij alle twinkeling, kleur, klank en muziek van *Verzen* missen. Al deze gedichten staan echter tussen aanhalingstekens, zó dat wij lezers de suggestie moeten oppakken dat het *letterlijk* gesproken woorden zijn. Woorden afkomstig

uit de mond van de filosoof. Hij spreekt de dichter aan als ‘U’ en vertelt hem over de in alles aanwezige God. Gorter introduceert hier een heel eigen genre van *discursieve* poëzie, omdat hij in deze gedichten de filosofische inhoud laat prevaleren boven de lyrische. Het poëtische wordt gereduceerd tot vorm. Vorm en inhoud komen los te staan. De dichter streeft op die manier naar een expliciete ‘gedeelde eenheid’ van filosofie en lyriek:

> God is eind'loos, en heeft zich zelf te danken
> alles dat in hem is, dat's eindeloos.
> Dus mint hij zich, zijn oorzaak, zonder wanken.
> Hij is vol liefde, stil en sprakeloos.
> Zijn natuur is, en niets anders, Volmaking
> is dit de allerhoogste, schadeloos.
> Zijn liefde zelf is zijn tot zich genaking
> met zijn gedachte. En zijnde gedachte
> is hij. Dus is ook liefde zijn volmaking. -
> Hij leeft en wijdt zich zelve zijn aandachten.
> Uit alles van hem volgt iets, de openbaring
> is dat van zijne eindelooze machten,
> en van dat alles heeft hij de ervaring.[10]

De filosoof heeft gesproken. De dichter past zijn vormentaal aan. En dan verandert in een volgend gedicht plotseling de toon: daar staan geen aanhalingstekens meer, maar spreekt de dichterlijke stem zelf. Hij zegt: ‘Deze woorden hoorde ik als in een droom / als een zieke, die droomend duidlijk hoort, / wat men ver in een andre kamer spreekt.’ Hiermee zijn we terug bij de directe expressiviteit van Gorters aanvankelijke toon en stijl. Alles wat als filosofische lyriek voorafgegaan is, blijkt gelezen te moeten worden als een citaat in een droom geuit.

De gedichten die hierop volgen, zijn vooral *stemmingsgedichten*, waarin een beschrijving van de natuur wordt gekoppeld aan de gemoedsgesteldheid van de lyrische stem (typische lyrische producten van Tachtig dus), en *bekentenisgedichten*, waarin de lyrische stem vertelt wat er zich in zijn gemoed én denken heeft afgespeeld. Het zijn in feite autobiografische gedichten die een sterke toon van zelfonderzoek hebben. De dichter probeert zijn innerlijk te doorgronden:

> Er siddert onder alles dat ik zie,
> nog iets anders, en dat juist doet mij gaan
> al dat andere voorbij mijn oogen, en
> ik voel dat ik een van dat laatste ben.[11]

Dit is geen filosofisch betoog meer, maar directe expressie. Wat gezien wordt, geeft aanleiding tot twijfel. *Is er meer op aarde? Iets wat voorbijgaat aan mijn waarneming en waar ik toch deel van uitmaak?* Spinoza zet Gorter via de rede aan tot terugkeer naar het eigen 'ik'. De verzen zijn helder, juist omdat zij de barokke versierselen van Tachtig missen. En hoewel we kunnen vaststellen dat de dichterlijke toon hier en daar wat tam geworden is, voel ik toch vooral bewondering voor dit openlijke, authentieke wikken en wegen. De dichter *zoekt* naar een andere manier van dichten. Gorter zelf schreef in de inleiding op de herdruk van *De School der poëzie*, dat hij via de filosofie had gezocht naar een 'wereld-waarheid', maar had moeten concluderen dat dit slechts een 'halve bevrediging' opleverde. Uiteindelijk voldeed de filosofische rede niet en wéér moest het roer om. Vanaf 1897 wordt Herman Gorter socialist. Van 'het schip der bourgeoisie' komt hij nu 'in het land der arbeiders'.

Poëzie en politiek in Pan

Om het maar direct te zeggen: de eerste uitgave van *Pan* uit 1912 is beter dan de veel uitgebreidere, meer realistische versie uit 1916. Ik zal mij daarom in mijn lezing tot de eerste *Pan* beperken. *Pan* is net als *Mei* opgebouwd uit drie delen, waarbij het derde deel vooral een epiloogfunctie heeft. In ongeveer 4000 regels wordt het verhaal verteld van de natuurgod Pan die het gouden meisje (het bewustzijn van de nieuwe mens) ontmoet dat hem voorspelt dat er een nieuwe toekomst zal komen. Pan gaat op aarde op zoek naar die nieuwe toekomst en vindt haar in de arbeiders die strijden voor vrijheid en gelijkwaardigheid. Het verhaal wordt afgewisseld met 'liedjes' die door de protagonisten gezongen worden.

Het meisje Mei zocht de god Balder; de god Pan vindt het naamloze gouden meisje. Beide epische gedichten blijken te circuleren om een gedachte van twee-eenheid, om het verlangen naar vereniging van lichamelijke en geestelijke liefde. Mei kon Balder echter niet bereiken, Pan vindt uiteindelijk het gouden meisje wel en dus is het slot van dit epos positiever. Tegelijkertijd moeten we vaststellen dat *Pan* minder dynamisch is dan *Mei;* de beelden, landschapsbeschrijvingen, vergelijkingen buitelen niet over elkaar heen. Als *Mei* een krioelende tekening van Joan Miró is, zou *Pan* een werk van Henri Matisse kunnen zijn. Gorter is ouder en serieuzer geworden: zijn politieke preoccupaties wil hij een duidelijke plaats geven in zijn poëzie.

Eerst zal ik kort de inhoud weergeven van het verhalende gedicht. Vervolgens wil ik naar twee zijden een corresponderende lezing uitzetten. Doel daarvan is te laten zien hoe Gorter aansluit op twee negentiende-eeuwse 'democratische' dichterschappen; hoe overtuigd deze dichters zijn van het politieke bereik van de poëzie. De modernistische scepsis die aan het einde van de jaren dertig van de

twintigste eeuw geuit zal gaan worden door bijvoorbeeld W.H. Auden in zijn ‘Poetry makes nothing happen’ is voor deze dichters nog ver weg.

Pan begint met een motto: ‘Aan U Schoone Geest der Nieuwe Muziek’. Het refereert aan Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872), waarin de geboorte van de klassieke tragedie ‘uit de geest van de muziek’ wordt verklaard. Nietzsche jongleert in deze vroege tekst met enerzijds het apollinische denken (gebaseerd op ‘maat’ en zelfkennis) en anderzijds de dionysische cultuur (extatisch en barbaars). In echte kunst blijkt dat Apollo niet zonder Dionysus leven kan. In Gorters *Pan* zijn de ‘liedjes’ die door het verhaal heen gezongen worden prototypen van dionysische teksten, terwijl het doorlopende verhaal zelf, vol ernst en tragiek, eerder een apollinisch karakter draagt. Dit valt te illustreren aan de hand van een fragment uit het eerste liedje dat Pan zingt:

Onzichtbaar zoet klinken van verre de snaren van een veêl,
Uit ver, van licht, droomachtig glanzen,
En wijl wij dansen,
Lijke' onze leden, waarop wij neerzien, één geheel.

Uw boezem en dat zachte iets,
Dat over u nederstroomt, -
Is 't liefde? - dat zooals haast niets
Van overal van u wederdroomt,

En uwe kleeding, waarin 't riet's
Van uw lichaam,
Golvende dansend, op en neder koomt, -

Zij zijn het éénig iets,
- Dat danst -
- Voor mij die dans -
En Muziek, anders bestaat er niets.[12]

In de onregelmatige typografie waardoor aan beide zijden van het gedicht veel wit vrijkomt, wordt het ritmische karakter van het danslied benadrukt. Het is een duidelijk muzikaal geheel waarin klanken (oe-a-ee-ie) elkaar afwisselen en terugkeren. Het rijm fungeert nadrukkelijk als verbinding en overgang van regels. Soms neemt de zingende stem even pauze, gemarkeerd met streepjes; om aan te geven dat de musicerende stem geen doorlopend spreken nastreeft. In het lied wordt het lichaam van het dansende meisje bezongen, in het bijzonder haar zachte boezem die op- en neergaat. Er zit een openlijke zinnelijke dimensie aan dit liefdesliedje. We weten als lezer nog niet dat dit lied wordt gezongen door Pan

en evenmin weten we dat hij ‘de oudste god, de god van het heelal’ is. Pan is verdrongen door de andere goden en zingt voor het gouden meisje dat in zijn armen ligt. Hij heeft haar de vorige avond gevonden en zij heeft hem verteld dat zij een ‘wezen van 't gouden geslacht der toekomstmenschen’ is. Pan verlaat haar en gaat naar beneden om de toekomstmensen te zoeken.

Het epos is in dit eerste deel qua narratieve structuur gecompliceerd omdat het vertelperspectief wisselt. Aan het woord is een alwetende lyrische stem die in de verleden tijd vertelt, de focalisator (het punt van waarneming) ligt meestal bij Pan maar verschuift ook naar het meisje. Bijvoorbeeld als zij nadenkt over wie zij is:

> En zij dacht: ‘ik ben niets zonder den Chaos.
> Hij maakte mij, ik ben zijn kind. Hij is
> Mijn vader. En uit hem komt alles voort
> In mij. Hij is mijn man.’ -[13]

Zou dit geen voorbeeld kunnen zijn van een passage waarop J. Kamerbeeks begrip ‘thaumasia’ van toepassing is? Verbazingwekkend immers is dat vader en minnaar hier openlijk één blijken te zijn. Herman Gorter wordt niet gehinderd door een incestueel taboe, maar benadrukt het verlangen naar absolute eenheid in alles. Deze incestueuze passage komt later terug als het meisje en Pan in het slotdeel gelieven van elkaar worden en zij hem zegt: ‘Gij zijt mijn vader, ik kwam eens uit u, / Ik werd geboren ergens in de schaduw, in uw lichaam’ (127). Minnaar en vader zijn een, maar vader blijkt ook een vrouwelijke eigenschap te hebben: het meisje zegt dat zij uit zijn lichaam werd geboren.

Naast Pan en het meisje wordt nog iemand gefocaliseerd in dit eerste deel van het epos: Gorter zelf die zich verbergt achter Pan of de lyrische stem. Dit is aan de orde in een passage tussen twee witregels waarin een uitgebreid politiek-filosofisch credo staat geschreven:

> Het is niet waar dat 't Verleden is dood.
> Het is niet waar dat in der Toekomst schoot
> Iets ongeboren is. Alles wat was,
> Of is, of zijn zal, Is. - Een kristalglas
> Is de wereld, eindeloos en eeuwig, zonder
> Tijd of maat, en daarin, o diepst wonder,
> Is alles en niets. Elk ding niet en wel.[14]

Hier kunnen we een intertekstueel spoor leggen naar Nietzsche. Verleden en toekomst zijn in eenzelfde ‘eeuwig’ moment aanwezig. Dit moment wordt voorgesteld als kristal waarin alles in elkaar reflecteert. Een opvallend ‘statement’ in een verhaal dat het socialistische ideaal van bevrijding van de arbeiders aan de orde zal

gaan stellen. De onderdrukking door de heersers en de strijd die miljoenen doden eist, is in onze eenentwintigste-eeuwse opvatting niet meer ‘eeuwig’ maar juist beperkt historisch gebonden aan een tijdperk van modernisering en industrialisatie.

Het gouden meisje is ‘de muziek van de nieuwe aarde’ en zij leert Pan die nieuwe aarde verkennen. Pan begrijpt dat vrijheid impliceert ‘Geen God meer en geen Meester’ (11) en refereert daarmee aan Nietzsches opmerking dat God dood is (uit aforisme 343 uit *Die fröhliche Wissenschaft)*. Als Pan naar beneden afdaalt, ontmoet hij Zeus die zijn hoofd afwendt en ‘de God der Christenen’ achter wie Christus kruipt ‘slepend het kruis’ en de Heilige Geest ‘klein als een muis’ ook nog opduikt (19). De grote goden stellen niet erg veel meer voor. Pan hoort eerst de faunen en nimfen zingen en daarna de liederen van de arbeiders. Zij zingen over de eendracht der mensen: ‘Menschen en Heelal één, en in dat rijk / Niemand meer Heer of God, allen gelijk’ (31).

Het tweede deel van het epos is het meest verrassend en ‘actueel’. De dichterlijke stem begint met het aanspreken van de lezer: ‘O menschen, weet gij wel wat is muziek?’ en wijst ons erop dat natuur en maatschappij vaak in disharmonie waren, maar ‘nu ruischt in het hart van Pan / De strijd van beide, en de oplossing er van’. Pan bezoekt een werkplaats die wordt beschreven alsof het een natuurplaats is:

> De werkplaats was een enkel stuk Natuur,
> Een zee met wolken, of een berg met wouden, -
> O meer dan gij, schoon bezongen Mont-Blanc! -[15]

Deze poëtische ‘truc’ om een fabriek, bij uitstek een fenomeen van kunstmatigheid, te omschrijven in termen van de natuur zal in dit tweede deel van het epos vaak optreden. Het is een opvallende en ook wel wat bizarre combinatie van nostalgie (een verlangen naar natuurlijke eenheid) en moderniteit (de beschrijving van moderne maatschappelijke fenomenen in lyriek) die Gorter hier toepast. Dit tweede deel van *Pan* bevat ook veel retorische passages: er wordt gesproken over de mens en zijn arbeid, over de verhouding tussen geest en natuur en over de kwalijke ‘slang’ van het kapitaal.

Gorters stijl typeert zich in dit tweede deel door een bijzondere manier van poëtisch schrijven die zich vooral bedient van vier formele instrumenten:

1. Het indringende gebruik van homerische vergelijkingen (een breed uitgewerkte metafoor) die zich verspreiden over natuur- en cultuurvelden:

> In een zaal achter, waar bankwerkers werkten,
> Stonden ze met hun hoofden op, tusschen
> De banken, zooals robben in den zomer

Tusschen de zandbanken in zee. Men ziet
Hun kopjes uit 't blauw water oprijzen.
Zoo de schouders en de lichtdonkre koppen
Der arbeiders tusschen de rijen banken.[16]

2. De ontnuchterende verbinding van lyriek en ideologische boodschap. Bijvoorbeeld:

De arbeiders waren wèl mensch geworden;
Zij waren niet meer als domme slaven. -
Schoon waren deze. Nog mager en niet glanzend,
Maar toch niet afgewerkt meer zooals vroeger.[17]

3. De benadrukking van technische materialen en termen:

Daar was de staaf, de kolf, de bol, het rad,
De hamer, holle pijp, de tang, de draad,
De bak. Daar was ook nog een ding van hout!
Daar was de steen, het koper, 't brons. Het ijzer,
Al d'overwinningen der oergeslachten,
Die diep in Pan, met Pan geleefd hadden[18]

4. Opsomming of herhaling komen zeer frequent voor:

En hij dacht hoe eenmaal ook was geboren,
In 't Al, het getal, de lijn, en 't figuur,
En de maat die alles te samen houdt;
En hun verbindingen. In poëzie
En muziek daar hanteerde die de techniek.
En zijn oogen verdronken in muziek,
En zijne ooren hoorden harmonieën,
En zijn geest dwaalde uit in poëzie.
De eeuwige geest van de Natuur-Muziek.[19]

Het staccato dreunen van deze regels brengt tot uitdrukking wat in de fabriekshal te horen is: regelmatig ritmisch gestamp dat een bepaalde muzikaliteit heeft. En daarmee geeft Gorter een poëticale lading aan het epos mee: waar geschreven wordt over het handelen en de techniek van de arbeiders en de machines, gaat het ook over de poëzie zelf.

Pan bezoekt de fabriek en zogenaamd terloops dringt dan een expliciet lyrisch ‘ik’ (of mogen we zeggen Gorter zelf?) zich naar voren: ‘Zooals ik (...) vaak kwam

/ In een werkplaats en daar heb rondgezien' (52). In de werkplaats is plotseling gefluit te horen als teken dat een staking begonnen is. Ook in de haven, de steenkoolmijnen en op het landbouwveld dat Pan later bezoekt, klinkt het teken van de staking. Alle arbeiders leggen hun werk neer. De staking duurt zeven dagen en men viert ''t groote feest van niets doen, leegheid' totdat de 'zwarte heersers' toeslaan. De lyrische stem geeft een verrassende psychologische verklaring om het gedrag van deze kapitalistische heersers te verklaren: zij zijn de door hun geliefde afgewezenen, die vervolgens hun eigen lichaam zijn gaan haten. Zij verjagen hun hart en maken zichzelf ziek.

De strijd tussen arbeiders en heersers duurt twintig dagen. Miljoenen laten daarbij het leven. Pan bezoekt een vergadering waarin arbeiders overleggen wat hen te doen staat. Twee meningen staan tegenover elkaar: doorgaan met de strijd of inbinden. De arbeiders stemmen: ze gaan door. Pan is ook aanwezig tijdens een vrouwenvergadering die opvallend stil is. Later spreekt hij enkele arbeiders aan op hun motieven. Een man legt uit dat hij zal sterven als hij niet kan leven als een gelijke:

> Wanneer ik langer als een slaaf moet gaan,
> En werken met niets dan deze paar handen,
> Voor loon voor heeren, dan sterft mijn verstand.
> En mijn verstand is zóó groot, dat ik 't ben.
> Kan 'k dat niet zijn, dan leef ik niet als ik,
> Maar ben al dood. Voor mij is er geen keus
> Dus. - Elk ander leven is sterven.[20]

Met nadruk wordt de arbeider hier voorgesteld als een verstandelijke mens die aan lichamelijke arbeid alleen te gronde gaat. Ook het verstand moet uitgedaagd worden. Pan beseft dat hier de 'oernatuur' van de mens naar boven komt.

De passage die mij het meest fascineert, is aan de orde op ongeveer tweederde van deel 2 van het epos. Pan ontmoet verschillende figuren die hij vraagt naar hun politieke beweegredenen. Dan ontmoet hij 'een dichter' die hem in een monoloog van 250 regels uitlegt wat zijn geschiedenis is. Het lijkt erop dat Gorter zelf hier het woord overneemt en z'n eigen credo uitspreekt. Vanuit narratologisch perspectief (Wie vertelt het verhaal? En vanuit wiens visie wordt verteld?) is het een situatie waarin van verdubbeling sprake is:

> En Pan kwam bij een dichter die daar was.
> En zooals één dichter een ander hoort,
> Hoorde hij hem stil fluistren: 'Ik zal 't u zeggen. -
> Luister, - ik wil het om de poëzie.
> Luister, o Pan, want dit is mijn geschied'nis:

> ‘Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd,
> O poëzie, en, nu het sterven nader komt,
> Nu wil ik het u nog eens eenmaal zeggen.
> Als kind voelde ik u reeds, o poëzie,
> Niets kan ik mij herinn'ren of gij waart
> Er in. De wederschijn van mijn gedachten,
> Die ik bewust werd in alle, waart gij.[21]

Het personage van de dichter dat hier aan het woord is, spreekt de poëzie aan, terwijl je zou verwachten dat hij zich tot Pan zou richten. De dichter vertelt dat hij vanaf zijn vroege jeugd poëzie vond in alles: in ‘zeegefluister’, de stem van zijn moeder, in het lopen van mensen. Toen de dichter een arbeidersbijeenkomst bezocht wilde hij ook daar de poëzie vinden: ‘O liefste poëzie, o poëzie. / Alles zijt gij, alles is uwe maat. / Dus ging ik ook om u daar, daar te zoeken’ (92). Maar op het moment waarop hij de poëzie daar vond, besefte hij dat hij niet sterk genoeg was: ‘mijne krachten waren opgeteerd, / 'k Kon niet meer vinden uwe gansche schoonheid, / O zachte poëzie’. Deze passage eindigt bijna als een gebed, wanneer de dichter de poëzie om vergeving smeekt:

> Vergeef mij dat 'k met te zwakke krachten kwam.
> Vergeef het mij, omdat 'k u heb gediend
> Mijn leven lang, omdat mijn lijf een offer
> Aan u geweest is, u, o u alleen. -’[22]

Dit gebed aan de poëzie, waarin twijfel aan de eigen krachten naar voren komt, roept de echo op van Gezelles smeekbede aan Jezus. Gorter heeft zich van de christelijke religie afgekeerd en de poëzie op de plaats van God gesteld. Maar existentiële onzekerheid speelt ook hem parten.

De uitleg van de dichter gaat nog even door en wordt nu meer een autobiografisch verslag. De dichter deelt mee dat hij ettelijke malen een vriend bezocht die in een werkplaats in de haven van Amsterdam werkte. Deze vriend zei hem dat hij zijn oude idealen terzijde moest schuiven en dat hij ‘alles wat hij zoekt’ moest terugbrengen tot de arbeiders. De ‘Hoogste Schoonheid’ zou in de wereld van de arbeiders te vinden zijn:

> Die weg is als gij door onze wereld gaat,
> En met ons strijdt, en onz' vergaderingen
> Bezoekt en tusschen ons u nederzet,
> En goed hoort, wat wij, luistrend naar elkander,
> Elkander zeggen over onzen strijd.
> Als gij den strijd zelf met ons medemaakt

> En dien beschouwt als de Schoonheid. Als trap
> Die naar de Schoonheid voert en daardoor is
> De Schoonheid zelf, een deel van de Schoonheid.[23]

Deze passage illustreert een zekere stijfheid van bepaalde delen van het epos, daar waar de dichter zijn politieke propaganda in het lyrische verhaal inschrijft. De poëzie wordt hierdoor soms houterig en min of meer eentonig. De dichter dringt zijn marxistische leer op zonder dat hij er een adequate poëtische toon voor vindt. Tegelijkertijd maken juist deze passages indruk, omdat ze zo nadrukkelijk een verbinding leggen tussen poëzie, werkelijkheid en ideaal. Deze dichter doet een serieuze poging de kloof tussen poëzie en politiek op te heffen. Hij wil zich niet afzijdig houden van de politieke ontwikkelingen in het Europa van de nieuwe eeuw en beseft dat het enige wapen dat hij kan inzetten zijn eigen werk is. Als de dichter zijn monoloog heeft uitgesproken geeft Pan hem een hand en verheugt de god zich ‘Dat 'n dichter was als een dichter moet zijn.’

Dan breekt de ochtend van de strijd aan. Vele arbeiders gaan ten onder. Maar het gouden meisje gaat ‘het leger der mijnwerkers’ om hulp te vragen en ten slotte wordt dan de overwinning behaald. Vrijheid en gelijkheid komen op aarde en daarna breken de jaren aan van ‘organisatie van het gemeen bezit’. Deel drie van het epos fungeert als epiloog. Pan, de oude god van de natuur, en het gouden meisje als geest van de menselijke bewustwording, komen samen en blijven voor eeuwig bij elkaar. ‘Elk was in de ander tot niets dan elkander.’

Het epos *Pan* werd niet erg positief ontvangen. Critici vonden dat het werk te heterogeen was, omdat Gorter er niet in geslaagd was zijn ‘impressionistische evocatie van gevoelsleven’ te verbinden met de politieke stellingname.[24] Het gedicht zou dramatische spanning missen en te fragmentarisch zijn. De dichter had niet kunnen kiezen tussen visionaire kunst en politiek. Nu, bijna een eeuw later, vraag je je als lezer af waarom Gorter weer opnieuw aan het epos is gaan werken. Biograaf Herman de Liagre Böhl geeft als verklaring dat Herman Gorter, onder de indruk van het geweld en de slachtingen van de Eerste Wereldoorlog zijn epos meer realistisch wilde maken. De tweede versie van *Pan* werd bijna drie keer zo lang als de eerste (twaalfduizend regels); de compositie van de eerste versie is uit elkaar gevallen en het betoog is geforceerd en langdradig geworden. De dichter zelf zou zich hebben gerealiseerd dat ‘de herziening van zijn ambitieuze heldendicht goeddeels mislukt was’.[25]

Gorters *Pan* staat in de Nederlandstalige poëziegeschiedenis geheel op zichzelf. Geen andere dichter uit de twintigste eeuw heeft zich gewaagd aan het schrijven van een lang geëngageerd epos. Geen schrijver heeft zo serieus getracht historische ontwikkelingen die zich in de maatschappelijke werkelijkheid voordeden te integreren in zijn poëtisch concept. Alleen buiten Nederland zijn werken te vinden die zich laten meten met *Pan*.

De revolutionaire burgerlijke dichter: Percy Bysshe Shelley

In een kort voorwoord bij *Pan* (1912) geeft Gorter aan dat hij in zijn epos een twintigtal verzen aan Shelley heeft ontleend. We kunnen dit als een eerbetoon zien en ook als leeswijzer: ‘Let op lezer, ik sta in het voetspoor van de Engelse idealist.’ Ik denk dat de verwantschap die Gorter zijn leven lang met Shelley heeft gevoeld, bijzonder is, omdat zij in de loop der jaren gebaseerd is geweest op verschillende nuances of tendensen in Shelley's oeuvre. Aanvankelijk is Shelley een van de romantici die de Tachtigers navolgen, later wordt hij voor Gorter hét voorbeeld van een dichter die revolutionaire onderwerpen in zijn poëzie aansnijdt. Politiek is belangrijker dan poëzie. En weer later blijkt dat Gorter vooral de liefdespoëzie van Shelley en de aanbidding van de vrouw als gelijke tot voorbeeld neemt.

Dat het verband tussen Herman Gorter en P.B. Shelley hecht is, blijkt uit een van de hoofdstukken uit *De groote dichters. Nagelaten studiën over de wereldliteratuur en haar maatschappelijke grondslagen* die na Gorters dood in 1935 werd gepubliceerd. In deze omvangrijke studie bespreekt Gorter vanuit marxistisch perspectief het werk van grote Europese dichters: Aeschylus, Dante, Chaucer, Shakespeare, Milton, Vergilius, Vondel, Goethe en tot slot Shelley. Deze dichters functioneerden in drie verschillende maatschappijvormen: die van de stam, het grootgrondbezit en de kapitalistische bourgeoisie. De dominante poëtische stroming is steeds verbonden met de heersende klasse. De burgerlijke poëzie vindt haar einde in de jaren tussen 1880 en 1890, dan breekt het tijdperk van de proletarisch-communistische dichtkunst aan.

Hoewel Shelley nog behoort tot het tijdperk van de bourgeoispoëzie, is hij volgens Gorter al gevoelig geweest voor de macht van het proletariaat. Hij heeft voor de dichtkunst de weg gebaand naar het communisme. Veel van wat Gorter opmerkt over het dichterschap van Shelley lijkt ook van toepassing op zijn eigen werk. Ik citeer twee karakteristieke uitspraken:

‘Dit karakter ademt zijn poëzie. De worsteling voor het heil der menschheid; vastberadenheid, standvastig tot aan het martelaarschap; het onstuimige najagen van het doel; de blijde triomf in het goede; het besluit niet te wanhopen. Dat zijn de trekken die die gedichten van hem kenmerken, die hij zelf de beste vond, gedragen als zij waren door een hoog onderwerp en een hoog doel....’ (421)

‘Shelley acht de politiek hooger dan de poëzie, het voorwerp der liefde, de menschenwereld, hooger dan de poëtische woorden waarmee de liefde betuigd wordt. “Ik heb de menschen lief, ben democraat en atheïst.’ zijn woorden, geschreven enkele jaren voor zijn dood.’ (428)

De solitaire plaats die Gorter aan Shelley toeschrijft, is ook de positie die hijzelf bekleedt en die zijn tol eist: veel kritiek van collega-schrijvers enerzijds, weinig begrip van politici en arbeiders anderzijds. Toch blijft Gorter streven naar poëzie die een daad stelt, naar verweving van gedicht en maatschappij. Als voornaamste 'revolutionaire' gedichten van Shelley noemt hij diens 'Laon and Cythna', 'Songs of the Men of England' en 'The Mask of Anarchy'. Daarnaast staan 'individualistische' verzen als 'Alastor' en 'Mont Blanc' en het realistisch drama 'The Cenci'. Interessant is dat Gorter in zijn betoog de meeste citaten opvoert uit 'Epipsychidion', een gedicht over de liefde uit 1821. Deze tekst is gericht aan Emilia Viviani, dochter van een edelman uit Pisa die door haar vader in een klooster werd gestopt. Gorter werd geboeid door dit 'gedicht van liefde voor de eene ideale vrouw' dat tot lofzang op de universele ideale liefde wordt en daarmee tot liefde voor 'de geheele menschheid'. De vrouw als volledig gelijke van de man is een denkbeeld dat Gorter tot aan het einde van zijn leven heeft vastgehouden.

Kunnen we *Pan* en Shelley's revolutionaire gedichten op elkaar betrekken? Is de betekenis van *Pan* vanuit Shelley's bijna honderd jaar eerder geschreven poëzie aan te scherpen? Ik zet in het hiernavolgende een corresponderende lectuur uit naar Shelley's 'Laon and Cythna' uit 1817. Het gaat daarbij als gezegd om het zichtbaar maken van de interactie die tussen beide teksten in gang gezet kan worden.

> **Percy Byssche Shelley (1792-1822) was een van de belangrijkste romantische dichters in het negentiende-eeuwse Engeland. Geboren in Sussex uit welgestelde ouders. Bezocht Eton en Oxford University College. In 1811 werd hij van de universiteit weggestuurd, omdat hij een pamflet had geschreven *The necessity of Atheism*. Hij trouwde met Harriet Westbrook (ze kregen een dochter en twee zonen), maar verliet haar na drie jaar. Zij pleegde zelfmoord. Shelley hertrouwde met Mary Godwin, dochter van de 'eerste' feministe Mary Wollstonecraft (ook zij kregen een dochter en een zoon). Zij reisden samen (met alle kinderen) door Europa, vooral naar Italië. Vriendschap met John Keats en George Gordon Byron. Belangrijkste werken: *Alastor or The Spirit of Solitude* (1815/16), *The Revolt of Islam* (1817), *Prometheus Unbound* (1819), *The triumph of life* (onvoltooid 1824). Op dertigjarige leeftijd is Shelley verdronken in de zee in de buurt van Livorno. Zijn lichaam werd in aanwezigheid van Byron verbrand op het strand bij Viareggio. In een brief van 27 augustus 1822 schrijft Byron, als typische romanticus, over deze gebeurtenis: 'You can have no idea what an extraordinair effect such a funeral pile has on a desolate shore, with mountains in the background and the sea before, and the singular appearance the salt and frankincense gave to the dame. All of Shelley was consumed except his heart, which would not take the flame.'**[26]

Laon and Cythna (dat beter bekend is onder de herziene titel *The Revolt of Islam*)[27] werd geschreven in zes maanden vanaf maart 1817 in een landhuis in Marlow in Engeland onder typisch 'shelliaanse' (hippie-achtige) omstandigheden: een druk huishouden, veel mensen over de vloer. De vijfentwintigjarige Shelley was in december 1816 getrouwd met Mary, zij hadden inmiddels samen een zoon van een jaar en een dochter van enkele maanden oud. Mary's stiefzuster Clare woonde bij hen in met haar kind van wie Byron de vader was. Voortdurend kwam er bezoek in Albion House en er werd heftig gediscussieerd over politiek en poëzie. Een van de gespreksonderwerpen was de Franse Revolutie, 'the master theme of the epoch in which we live', aldus Shelley in een brief aan Byron. Shelley wilde over juist dit onderwerp een gedicht maken en documenteerde zich uitvoerig door de zesdelige *Précis Historique de la Révolution Française* (1792) te lezen. Toch komen in het gedicht zelf niet veel expliciete verwijzingen naar de Franse Revolutie voor: de dichter allegoriseerde haar als 'the revolution of the golden city'. In het voorwoord op het gedicht schrijft Shelley dat hij een verhaal wilde presenteren en geen didactisch doel nastreefde. Het werd een 'aaneenschakeling van beelden' die de groei van een individu moesten laten zien.

Laon and Cythna is gebouwd op 'Spenser stanza's': strofen van negen regels die door Edmund Spenser in zijn *The Faerie Queene* (1590-96) werden gehanteerd. Daarmee maakt de tekst onmiddellijk een veel meer statische indruk dan Gorters *Pan* dat wordt verluchtigd met 'liedjes' en een vaste strofe-indeling mist. Het epos begint met een 'Dedication' gericht aan Mary Shelley van veertien strofen. Gorters opdracht 'Aan U Schoone Geest der Nieuwe Muziek' steekt daar bescheiden en speels bij af, maar impliceert intussen een belangrijk 'statement' ten aanzien van het verbinden van lyriek en muziek. Hierna begint het echte epos dat 12 cantos telt. Het geheel omvat ruim 4800 regels en is dus iets omvangrijker dan *Pan I*.

In de eerste Zang verbeeldt de dichterlijke stem zich dat hij in de hemel tussen de groten der aarde Laon en Cythna ontmoet. Zij vertellen hem over hun levensloop. Hun levens zijn verbonden aan de val en wederopstanding van een regime van tirannen. Laon en Cythna, die net als Pan en het gouden meisje, man en vrouw zijn maar ook een bloedband met elkaar hebben, verzetten zich tegen de dictatuur en voeren het volk in opstand aan. Ten slotte gaan zij ten onder en vinden elkaar terug in een leven na de dood dat een soort dantiaanse voorstelling lijkt.

De eerste statische en daarmee wat ouderwetse indruk die het gedicht maakt, wordt bevestigd in de uitgesproken romantische beelden die worden gepresenteerd. Er is veel natuurverheerlijking, waanzin en liefdesverdriet. Huiveringwekkend zijn de 'gothic-achtige' details, zoals wanneer Laon gevangen genomen wordt en hallucineert dat hij de lichamen van overleden medegevangenen opeet (Zang 3; XXV) (vertaling van mij, tenzij anders vermeld):

Methought that gate was lifted, and the seven
Who brought me thither, four stiff corpses bare,
And from the frieze to the four winds of Heaven
Hung them on high by the entangled hair:
Swarthy were three - the fourth was very fair:
As they retired, the golden moon upsprung,
And eagerly, out in the giddy air,
Leaning that I might eat, I stretched and clung
Over the shapeless depth in which those corpses hung.[28]

Me dunkt, het hek was geopend, en de zeven
Die me daar brachten, vier stijve, kale lichamen,
En van het fries tot de vier winden van de Hemel
Hingen hen hoog aan het vastgeklitte haar:
Donkergekleurd waren drie - de vierde was heel blond:
Toen zij zich terugtrokken, stond hoog de gouden maan,
En gretig in de dronkenmakende lucht,
Me buigend opdat ik zou kunnen eten, strekte en klampte ik
Me vast aan de vormloze diepte waarin de lichamen hingen.

Het narratieve verloop van het epos is vrij eenvoudig: Laon en Cythna vertellen achteraf wat hun is overkomen. De ik-verteller die aan het woord is, is soms de een en dan weer de ander. Aan het begin en slot van het geheel is het de dichter zelf die als afstandelijke verteller optreedt. Bij Gorter zagen we een meer complexe narratieve opbouw, omdat vooral in het midden van het gedicht de stem van de god Pan, de dichter in het gedicht én Gorter zelf met elkaar verweven raken.

Laon and Cythna is een idealistisch liefdesverhaal en net als *Pan* eigenlijk een allegorisch epos. De personages van broer en zus, arbeiders en zeemannen of burgers staan als het ware als abstracties op het toneel. De gouden stad in een landschap van bergen en zee fungeert als decor. Ik citeer twee stanza's uit Zang 9. Aan het woord is Cythna die haar belevenissen achteraf vertelt aan Laon, terwijl zij in een ruïne boven het slagveld schuilen.

XII

Like clouds inwoven in the silent sky,
By winds from distant regions meeting there,
In the high name of truth and liberty,
Around the City millions gathered were,
By hopes which sprang from many a hidden lair;
Words, which the lore of truth in hues of fame

Arrayed, thine own wild songs which in the air
Like homesless odours floated, and the name
Of thee, and many a tongue which thou hadst dipped in flame.

XIII

The Tyrant knew his power was gone, but Fear,
The nurse of Vengeance, bade him wait the event -
That perfidy and custom, gold and prayer,
And whatsoe'er when force is impotent,
To fraud the scepter of the world has lent,
Might, as he judged, confirm his failing sway.
Therefore throughout the streets, the Priest he sent
To curse the rebels. - To their God did they
For Earthquake, Plague, and Want, kneel in the public way.

Zoals wolken in de stille lucht verweven,
Door verre winden die elkaar daar ontmoeten,
In de hoge naam van waarheid en vrijheid,
Waren om de Stad miljoenen verzameld,
Met hoop die ontsprong aan verborgen krochten;
Woorden, die de waarheid in kleuren van roem
Verkondigden, jullie eigen wilde liederen die in de lucht
Als thuisloze geuren dreven, en de naam
Van U, en vele tongen die U in vlam hebt gezet.

De Tiran wist dat zijn macht was vergaan, maar Angst
De hoedster van Wraak, bad hem af te wachten -
Die perfiditeit en gewoonte, goud en gebed,
En watookmaar wanneer kracht impotent is
Om de scepter van de wereld te misleiden
Zou, zoals hij meende, zijn falende macht bevestigen.
Daarom zond hij door de straten, de Priester
Om de rebellen te vervloeken - Voor hun God,
Voor Aardbeving, Plaag en Verlangen, knielden zij op de openbare weg.

De rol van Cythna is wel begrepen als die van een vrouwelijke Christusfiguur: zij brengt verlossing en pleit voor gelijkheid en mededogen. Zij heeft ook een profetische rol: zij weet dat er een epidemie uit zal breken die veel doden zal veroorzaken. Deze ziekte past mooi in het verhaal, maar verwees ook naar de realiteit: in 1813 stierven meer dan honderdduizend mensen in Zuidoost-Europa (Constantinopel en bijvoorbeeld Albanië) aan de pest en andere infectieziekten.

In Gorters epos zijn natuur en maatschappij (die vaak in metaforische constructies verweven worden) ook een min of meer decoratieve achtergrond. Zijn personages worden nergens mensen van vlees en bloed, hoewel Gorter via zijn ingevoegde liedjes wel meer expressiviteit in het epos inschrijft. In de liedjes immers kunnen de gelieven uitdrukken wat zij voelen. Zoals bijvoorbeeld in het tot twee keer herhaalde volgende lied:

> ‘Van uit een nieuwe wereld treedt
> Een vrouw mij aan met hangend kleed,
> Schittrend zooals ik nimmer zag,
> Met 't oog zoo stralend als de dag.
>
> Zij heeft geen enkel sieraad aan
> Van slaafschheid en geen enklen waan,
> Maar zij is zuiver als een glas
> Alsof ze zóó geboren was.
>
> Haar arm is in een zuivren hoek,
> In schoone stralen hangt haar doek,
> En om haar schoon gelaat gezond,
> Speelt 't helderst licht van keel en mond.’

Pan heeft het meisje net ontmoet. Hij staart haar aan en zingt dan dit lied voor haar. Hij weet nog niet wie zij is, maar neemt haar met zich mee. Interessant is dat Pan dit lied herhaalt en functioneel verandert in het tweede deel van het epos, wanneer hij op de eerste dag van de bevrijding een arbeider aanschouwt:

> ‘Van uit een nieuwe wereld treedt
> Een man mij aan met enge kleed,
> Schittrend zooals ik nimmer zag,
> Met 't hoofd zoo stralend als de dag.
>
> Hij heeft geen enkel sieraad aan
> Van slaafschheid en geen enklen waan,
> Maar hij is zuiver als een man
> Naakt opgegroeid, maar wezen kan.
>
> Hij heeft den arm in zuivre vuist,
> Hij heeft het been tot zuiv'ren voet,
> En om het trots gelaat, gekuischt,
> Hangt stil en hoog een sterke gloed.’

Gorter brengt met dit ‘dubbelgedicht’, zoals H. Marsman het noemde, een centraal thema van Shelley tot uitdrukking. Shelley benadrukt in zijn epos dat man en vrouw gelijk zijn en zo behandeld zouden moeten worden. De vrouw wordt bovendien voorgesteld als de profetes van het goede. Als jong meisje van twaalf jaar oud weet Cythna wat er zal gaan gebeuren. Niet voor niets geeft Shelley Cythna later de hoofdrol als aanvoerster van het verzet tegen de dictatuur. Gorters gouden meisje is een evenbeeld van Cythna, omdat zij een ‘wezen van het gouden geslacht der toekomstmensen’ is en het proletariaat helpt in de uiteindelijke strijd. Met bovenstaand liefdesgedicht dat toepasbaar is op vrouw én man, onderstreept Gorter zijn van Shelley overgenomen idealistische motieven, hoewel hij voor lezers uit de eenentwintigste eeuw ook wel enkele stereotiepe denkbeelden bevestigt: het meisje schoon en gezond, de man trots en sterk!

Een ander thema dat in beide teksten naar voren komt, is dat van atheïsme of verzet tegen orthodoxe religies. Het levert in beide gevallen ironische passages op. Shelley beschrijft dit thema bijvoorbeeld in stanza XXXI van Zang 10:

> And Oromaze, and Christ and Mahomet,
> Moses, and Buddh, Zerdusht, and Brahm, and Foh,
> A tumult of strange names, which never met
> Before, as watchwords of a single woe,
> Arose; each raging votary ‘gan to throw
> Aloft his armèd hands, and each did howl
> ‘Our God alone is God!’ and slaughter now
> Would have gone forth, when from beneath a cowl
> A voice came forth, which pierced like ice through every soul.
>
> *En Oromaze en Christus en Mohammed,*
> *Mozes en Boeddha, Zerdust en Brahma en Foh,*
> *Een tumult van vreemde namen, die elkaar nooit eerder*
> *Ontmoetten, als leuzen van een enkele smart,*
> *Stonden op; iedere woeste volgeling, begon de*
> *Gewapende handen op te gooien, en ieder gilde*
> *‘Alleen onze God is God’ en het zou op afslachting*
> *Zijn uitgedraaid, als niet vanuit een monnikskap een stem had*
> *Geklonken, die als ijs door elke ziel sneed*.

Mozes en Boeddha en Brahma en de anderen staan in feite aan de basis van heel wat ellende. De gelovigen vinden ieder voor zich dat hun god de enige echte is en staan geen andere religieuze opvattingen toe. Een passage die in onze tijd van onbegrip tussen islamitische en christelijke culturen niet vreemd klinkt. Ook Gorter zet de gelovigen op geestige wijze te kijk. Eerst schildert hij Zeus af als

norse man die Pan niet wil accepteren omdat hij ‘de god van alles’ is, ‘hij heeft lief’. Dan tekent zich de christelijke God af: ‘En daar kwam langzaam en half opgericht'/ Nog een God aan: de God der Christenen’. Pan kent hem nauwelijks en vindt hem lachwekkend omdat hij knecht én meester ineen is. En achter God komt zijn zielige zoon:

> Achter hem kroop Christus, slepend het kruis,
> En dan kwam 'n leege schijn, klein als een muis,
> Dat was der Christenen Heilige Geest.
> En dan de Duivel, trotsch zooals een beest.[29]

Er zijn veel thematische aanknopingspunten tussen *Pan I* en *Laon and Cythna*. Naast verzet tegen de machthebbers, gelijkheid van man en vrouw, en atheïsme, is ook het incestueuze motief opvallend: het gaat om broer en zus of vader en dochter die elkaars minnaars zijn. Shelley's gelieven krijgen zelfs een kind, maar wie de vader precies is blijft onduidelijk. Het gouden meisje ziet een vader in haar geliefde Pan en verbeeldt zich dat zij uit hem is voortgekomen. Uiteindelijk overwint in beide gedichten de liefde. De god Pan en het gouden toekomstmeisje komen voorgoed samen: ‘Zij waren ééne kracht, één macht, en één / Wezen van leven, van ziel en van leên’. Shelley's protagonisten zijn mensen en moeten eerst sterven voordat zij in een ander leven elkaar kunnen bereiken en samen met het (hun) kind in een bootje kunnen wegvaren naar ‘The Temple of the Spirit’ waar zij een haven vinden.

Het belangrijkste verschil tussen *Pan* en *Laon and Cythna* is dat Gorter een fundamenteel andere keuze maakte door een god als hoofdpersonage naast het gouden meisje te zetten, terwijl Shelley zijn drama schrijft rond twee menselijke figuren. Voor H. Marsman is deze keuze voor een Griekse god temidden van de arbeidersmassa, een bewijs voor de mislukking van het epos. Het klassieke symbool zou niet op zijn plaats zijn in een gedicht dat de moderne mensheid beschrijft. Marsman richt zich in zijn kritiek wel op de uitgebreide versie van *Pan* uit 1916 en beschouwt die als ‘een compositie zoo wrak en rommelig, zoo volslagen beroofd van ieder architectonisch begrip’. Wat niet overtuigt in dit waardeoordeel is dat Marsman de combinatie van goddelijke figuren en modern leven in *Mei* wél apprecieerde.

Wat we via Shelley leren over Gorters *Pan*, is dat de dichter het voorbeeld van de ander goed heeft gelezen en vervolgens naar zijn eigen hand en eigen tijd heeft gezet. Hij heeft de socialistische thematiek van vrijheid, gelijkheid en broederschap toegespitst op het moderne proletariaat, hij heeft het sprookjesachtige van *Mei* vermeden, maar toch een romantisch esthetische natuur en een mensverheerlijkende betekenis in stand gehouden. Door Gorter te lezen *naast* Shelley zien we hoe moderne opvattingen over lyriek vooral ook tot een ander formeel

uiterlijk van het epos hebben geleid. Gorter is veel speelser en durft meerdere poëtische stijlen en narratieve constructies door elkaar te weven.

In Engeland is Shelley lange tijd 'out of date' geweest. Voor bijvoorbeeld de modernistische Auden-generatie was hij te zweverig en naïef; men prefereerde de 'aardsheid' van Keats. Verzet tegen Gorters politieke dichterschap is er in Nederland ook altijd geweest. Gorters plaats in de canon is gebaseerd op *Mei* en *Verzen*, niet op de socialistische poëzie. Toch is de poging tot het bijeenbrengen van socialisme en poëzie door deze bij uitstek elegante en gevoelige dichters interessant. Shelley en Gorter streven oprecht naar een andere wereld en houden zich niet op in een esthetische ivoren toren. Op het moment dat Gorter worstelt met *Pan*, zijn dichters elders in Europa zich al aan het warmlopen voor dada en het surrealisme. Zij zullen het belang van de kunst relativeren, zij wagen zich niet aan omvangrijke epische werken, maar ook zij willen het politieke een zekere plaats in hun werk geven.

Walt Whitmans 'Song of Myself'

Zoals het lezen van de poëzie van Guido Gezelle naast die van Gerard Manley Hopkins een ander licht wierp op het religieuze dichten van de Vlaamse poëet, kunnen we Gorters politieke werk *anders* begrijpen in de context van een tweede grote politieke dichter uit de negentiende eeuw: Walt Whitman. Er is geen expliciet intertekstueel verband tussen beide oeuvres. Wel kunnen we constateren dat de Amerikaan Whitman net als Gorter op zoek is naar zichzelf *tussen* de anderen. Hij is visionair en betrokken, geïnteresseerd in de massa en adoreert de natuur. Whitman pleit als Shelley en Gorter voor idealen van gelijkheid, vrijheid en broederschap en zoekt in de maatschappelijke werkelijkheid naar een bestaansrecht voor zijn dichterschap. Een verschil dat onmiddellijk opvalt, is dat Whitmans poëzie minder lieflijk of zweverig is en geen wortels heeft in een Europese romantische poëtica.

> **Walt Whitman (1819-1892) werd geboren op Long Island (USA) als zoon van een timmerman en een van oorsprong Nederlandse moeder en groeide op in Brooklyn (New York). Hij had banen als drukker, redacteur en journalist bij verschillende kranten. Leefde jaren als bohémien. In 1855 verschijnt de eerste (anonieme) editie van *Leaves of Grass*, een dichtbundel die gedurende zijn leven tot acht keer toe uitgebreid en herzien zou worden. Zijn leven lang werkte Whitman aan deze bundel. De Amerikaanse burgeroorlog heeft veel impact gehad op zijn leven. Whitman was aanhanger van Abraham Lincoln en bracht regelmatig bezoeken aan Washington om voor de gewonden (van beide zijden) te zorgen. In de Verenigde Staten wordt hij gewaardeerd als 'vernieuwer' van de poëtische taal, hoewel men aanvankelijk veel moeite had met de erotische strekking van deze poëzie.**

Het is juli 1855 - dertig jaar na *Laon and Cythna*, ruim vijftig jaar vóór *Pan* - als de anonieme dichtbundel *Leaves of Grass* verschijnt. Er staat geen naam op de voorzijde van de bundel. Wel is op een bladzijde na de titelpagina een uitgesneden afbeelding te zien van een man met strohoed, gekleed in overhemd en T-shirt: type vrijgevochten, dromerige landman. De naam van de auteur wordt pas vermeld in het eerste gedicht: 'Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos.' De bundel bestaat uit twaalf gedichten en is in eigen beheer uitgegeven. De letters zijn door Whitman zelf gezet en ook het ontwerp van de omslag is door hem gemaakt. Hoogtepunt van de bundel is het omvangrijke gedicht 'Song of Myself'. In de eerste editie heeft het gedicht 1336 regels die niet zijn genummerd of onderverdeeld in strofen. Later (in de vierde editie van 1867) zal net gedicht opgedeeld worden in 52 segmenten. 'Song of Myself' is een opvallend gedicht vanwege de vrije vorm (het ontbreken van regelmatig rijm en metrum) en de veelheid van motieven die aan de orde komt. Soms gaat het om expliciet politieke statements, dan weer om lichaam en natuur verheerlijkende uitspraken. Op het eerste gezicht lijkt dit jazzy-swingende, brutale werk haaks te staan op het verfijnde, melodieuze epos van Gorter. Er is geen 'verhaal' dat zich ontwikkelt, er worden vooral min of meer losse indrukken gepresenteerd zonder dat personages (met naam) een bepaalde rol op zich nemen. Ik citeer allereerst het uitdagende begin van het gedicht (de vertaling is van mijzelf):

> I CELEBRATE MYSELF, and sing myself,
> And what I assume you shall assume,
> For every atom belonging to me as good belongs to you.
>
> I loafe and invite my soul,
> I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.
>
> My tongue, every atom of my blood, formed from this soil, this air,
> Born here of parents born here from parents the same, and their Parents the same,
> I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
> Hoping to cease not till death.
> Creeds and schools in abeyance,
> Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,
> I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,
> Nature without check with original energy.[30]
>
> *IK JUICH MIJZELF TOE, en bezing mijzelf,*
> *En wat ik bedenk zal jij bedenken,*
> *Want elk atoom van mij hoort net zo goed bij jou*.

Ik draal en inviteer mijn ziel,
Ik dwaal en draal op m'n gemak kijkend naar een spriet zomergras.

Mijn tong, elk atoom in mijn bloed, is gevormd met deze aarde, deze lucht,
Hier geboren uit ouders hier geboren en daar weer de ouders van en daar weer de ouders van,
Ik, nu zevenendertig jaar oud en in perfecte gezondheid begin,
Te hopen dat ik niet zal eindigen in de dood.
Credo's en kennis in onbruik geraakt,
Teruggetrokken een tijd voldaan van wat zij zijn, maar nooit vergeten,
Ik ga voor goed en slecht, ik sta toe te spreken bij elk gevaar
Natuur zonder rem met oorspronkelijke energie.

Een ik-spreker dringt zich hier meteen op de voorgrond en zegt dat hij ter ere van zichzelf zal zingen. Hij nodigt een aangesprokene uit mee te doen, omdat 'alles wat ik veronderstel ook door jou wordt verondersteld', aangezien elk deel van mij ook deel is van jou. De eerste indruk die we van het gedicht krijgen is die van vitalisme en energie. Dit zal een optimistisch, verleidelijk gedicht worden. Hier is iemand aan het woord die zich betrokken voelt bij de mensheid. Whitman haalt cultuurverschijnselen in zijn poëzie binnen die tot dan toe daar niet thuis hoorden: hij schrijft over negers, prostituees en bijvoorbeeld opium-eters. Dat doet natuurlijk denken aan Baudelaires *Les Fleurs du Mal* dat een jaar later in Parijs veel opzien zal baren en weerstand zal oproepen, hoewel die bundel wat compositie en dichtvorm betreft een meer traditionele aanblik biedt. Whitman schrijft in spreektaal en gebruikt woorden van de straat ('American slang'). Maar hij schrijft ook, als Gorter en Shelley, over politiek, feminisme, atheïsme en liefde. Soms is zijn taal meer journalistiek dan poëtisch. Dit levert hem kritiek op van vooraanstaande collega's. Henry James vindt 'Song of Myself' eigenlijk een prozatekst, alleen door het plaatsen van een hoofdletter aan het begin van elke regel, maakt Whitman er poëzie van.[31] En Ezra Pound vraagt zich af: '*How much* of Walt Whitman is well written?'[32] Maar ook stelt Pound vast dat Whitman een van de dichters is geweest door wie 'the metamorphosis of English verse writing' in gang is gezet. Ter illustratie segment 13:

The negro holds firmly the reins of his four horses, the block swags underneath on its tied-over chain,
The negro that drives the long dray of the stone-yard, steady and tall he stands pois'd on one leg on the string-piece,
His blue shirt exposes his ample neck and breast and loosens over his hip-band,
His glance is calm and commanding, he tosses the slouch of his hat away from his forehead,

The sun falls on his crispy hair and mustache, falls on the black of his polish'd and perfect limbs.
I behold the picturesque giant and love him, and I do not stop there, I go with the team also.
In me the caresser of life wherever moving, backward as well as forward sluing, To niches aside and junior bending, not a person or object missing Absorbing all to myself and for this song.
De neger houdt stevig de teugels vast van zijn vier paarden, het blok bungelt eronder aan de ketting,
De neger die de lange kar van de steengroeve rijdt, zeker en recht staat hij met een been op het touwmechanisme,
Zijn blauwe shirt toont zijn brede nek en borst en hangt over zijn broekband,
Zijn blik is rustig en heersend, hij schuift de klep van zijn hoed weg van zijn voorhoofd, De zon valt op zijn krullerige haar en snor, valt op het zwart van zijn gepolijst, perfecte ledematen.
Ik houd het beeld van de pittoreske reus op mijn netvlies en houd van hem, en ik stop niet hier, Ik ga ook mee met het vierspan.
In mij de liefhebber van leven waar ook heen stromend, achteruit zowel als vooruit Figuren vormend en buigingen makend, geen persoon of object ontsnapt, Alles neem ik in mij op voor dit lied.

De zwarte man die zijn paarden in toom houdt, staat voor kracht, beheersing en schoonheid. De ritmische herhaling van woorden en klanken ondersteunt de solide indruk die deze neger maakt. Na de eerste witregel toont de ik-spreker zijn positie: ik houd de reus in het oog en heb hem lief. Het waarnemen (‘I behold’) wordt geïntensiveerd. Alles wat zich voordoet in de werkelijkheid, alles wat aanschouwd wordt, moet ook in poëzie een plaats krijgen: ‘I find I incorporate gneiss, coal, long-threaded moss, fruits, grains, esculent roots.’ De dichterlijke stem absorbeert alles om zich heen. De opname krijgt soms op indringende wijze vorm in bijzondere passages die werken als ‘opsommingen’. De lyrische stem wil zijn lezer hypnotiseren, misschien zelfs wel murw slaan. Ik citeer een gedeelte van segment 15:

The pure contralto sings in the organ loft,
The carpenter dresses his plank, the tongue of his foreplane whisdes its wild ascending lisp,
The married and unmarried children ride home to their Thanksgiving dinner,
The pilot seizes the king-pin, he heaves down with a strong arm,

The mate stands braced in the whale-boat, lance and harpoon are ready,
The duck-shooter walks by silent and cautious stretches,
The deacons are ordain'd with cross'd hands at the altar
The spinning-girl retreats and advances to the hum of the big wheel,
The farmer stops by the bars as he walks on a First-day loafe and looks at the oats and rye,
The lunatic is carried at last to the asylum a confirm'd case,
(He will never sleep any more as he did in the cot in his mother's bedroom;)
The jour printer with gray head and gaunt jaws works at his case,
He turns his quid of tobacco while his eyes blurr with the manuscript;
The malform'd limbs are tied to the surgeon's table
What is removed drops horribly in a pail.

De zuivere alt zingt in de top van het orgel,
De kleermaker bewerkt zijn plank, de bek van de schaaf fluit zijn woest stijgende slis,
De getrouwde en ongetrouwde kinderen rijden huiswaarts voor hun Thanksgiving diner,
De loods grijpt de stuurstang, haalt hem met sterke arm omlaag,
De maat staat klaar in de walvisboot, lans en harpoen in de aanslag,
De eendenjager loopt met stille en voorzichtige stappen,
De diaken worden, met gekruiste handen, naar het altaar gemaand,
Het spinmeisje gaat heen en weer bij het zoemende grote wiel,
De boer stopt bij de bars als hij zwiert op Lanterfant-Dag en kijkt naar koren en bes,
De gek wordt uiteindelijk naar het gesticht getild, een ongeneeslijk geval,
(Hij zal nooit meer slapen zoals in het bed in zijn moeders kamer;)
De dagbladmaker met grijs hoofd en vastgeklemde kaken werkt aan zijn casus,
Hij draait zijn sigaretje terwijl zijn ogen zich branden in het manuscript;
De ledematen van de mismaakte worden op de operatietafel vastgebonden
Wat verwijderd wordt valt gruwelijk in een emmer.

Deze catalogisering zet zich vijfenzestig regels lang voort. Het gedicht raakt hier als het ware ingedikt. De lyrische stem introduceert steeds nieuwe types, personen en situaties. En juist door het staccato ritme wordt een dynamische stedelijke wereld gevisualiseerd. Zoveel mensen om ons heen, zoveel dingen die beschreven kunnen worden. We zien deze catalogiserende schrijfwijze in zekere zin ook bij Gorter, bijvoorbeeld op het moment waarop Pan de activiteiten in de haven aanschouwt:

Daar was de Arbeid aan het werk.
Mannetjes kropen uit de ruimen omhoog
Der koolboten, met manden steenkolen
Op hun rug, brokken en vergruisde brokken,
De mannen zwart als zwarte Afrika-negers.

De rivier was als één groote bloemtuin.
De stoomers met hun rode en groene pijpen,
De witte stoomers en de groene stoomers,
De gele stoomers en de blauwe stoomers,
Zij leken een welvaart-bebloemde tuin,
Die ergens een kweeker heeft in het land,
Het vette land van Holland, zonbeschenen.[33]

Ook Gorter wil door opsomming en herhaling een bepaalde indringendheid aan de lezer opleggen. Hij/zij moet doordrongen raken van de ernst van het socialistische ideaal. Gorter benoemt, herhaalt en legt zijn lezer visuele indrukken op. Maar verschil met Whitman is dat in Gorters opsomming metaforen geplaatst worden, waardoor de lezer als het ware even kan ontsnappen aan de dynamiek van de beelden. Gorter is bescheidener, maar ook ernstiger dan Whitman. 'Song of Myself' heeft iets euforisch en bombastisch. De lyrische stem schakelt over van het ene overrompelende tafereel naar het andere en geeft het gedicht vaart. In *Pan* verweeft Gorter liedjes door het verhaal heen en maakt de tekst op die manier luchtiger en veelvormiger. Het gedicht van Whitman vraagt om lezing aan één stuk, doordenderend en dronken makend. Gorters gedicht eist meer concentratie per passage of ingevoegd liedje. De narratieve compositie is ingewikkeld en vertraagt het lezen.

Wat het beeldend taalgebruik betreft zien we ook verschil tussen Gorter en Whitman. Gorter presenteert vooral *metaforische* taal (gebaseerd op analogie), Whitman gebruikt *metoniemen* (toevallige constructies van vergelijking). Beide dichters zijn zich bewust van de mogelijkheden die de figuurlijke taal biedt: achter dat wat er staat gaat ook iets anders schuil. Toch is Whitman directer, hij wil minder verbergen, meer tonen. Overeenkomst is dan weer dat beide gedichten iets willen beweren over de werkelijkheid: Gorter over het lijden van het Europese proletariaat, Whitman over Amerika, de gewone man en de burgeroorlog. Beschrijving van concrete fenomenen in poëtische taal levert bij beide dichters een eigen herkenbare stijl op.

Ook op inhoudelijk niveau vinden we diverse aanknopingspunten tussen de teksten, bijvoorbeeld als het gaat om motieven van lichamelijkheid, emancipatie en feminisering:

I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,
The first I graft and increase upon myself, the latter I translate into a new tongue.
I am the poet of the woman the same as the man,
And I say it is as great to be a woman as to be a man,
And I say there is nothing greater than the mother of men. (segment 21)

Ik ben de dichter van het Lichaam en ik ben de dichter van de Ziel,
Het hemelse genot ken ik en de pijnen van de hel,
De eerste ent en vermeerder ik op mezelf, de tweede vertaal ik in een nieuwe tong.
Ik ben de dichter van de vrouw zowel als de man,
En ik zeg het is even groots om vrouw te zijn als om man te zijn,
En ik zeg dat niets groter is dan de moeder van de mensheid.

Whitman toont hier eenzelfde behoefte aan gelijke behandeling van man en vrouw als we zagen bij Gorter en Shelley. Cythna en het gouden meisje namen het voortouw in de opstand. Zij golden als prototypen van sterke vrouwen. Whitman volgt niet één specifieke vrouw, hij geeft een caleidoscopisch beeld van een maatschappij en tekent daarin geen hoofdpersonen uit. Maar onweerlegbaar is dat hier de vrouw en moeder groot en sterk *naast* de man en dichter worden gepositioneerd.

Soms wordt het visuele en verbale geweld te veel. In segment 38 roept de dichterlijke stem zichzelf een halt toe. Maar enkele seconden later dramt hij alweer door.

Enough! enough! enough!
Somehow I have been stunn'd. Stand back!
Give me a little time before my cuff'd head, slumbers, dreams, gaping,
I discover myself on the verge of a usual mistake.
That I could forget the mockers and insults!
That I could forget the trickling tears and the blows of the bludgeons and hammers!
That I could look with a separate look on my own crucifixion and bloody crowning!

Genoeg! genoeg! genoeg!
Op de een of andere manier ben ik verdoofd. Blijf weg!
Geef me een beetje tijd voor mijn te volle hoofd, sluimert, droomt, en gapend
ontdek ik mijzelf op het punt om weer dezelfde fout te begaan.
Dat ik zou kunnen vergeten de verwijten en beledigingen!
Dat ik zou kunnen vergeten de stromende tranen en de klappen van knuppel en hamer!
Dat ik zou kunnen kijken met een afstandelijke blik naar mijn eigen kruisiging en bloederigekroning!

Het messianisme dat hier naar voren komt, moeten we serieus nemen. De dichterlijke spreker roept zichzelf tot de orde en het Christusbeeld van onderdanigheid én opofferingsgezindheid past daarbij. De Christusfiguur staat dichterbij, is meer menselijk dan de goden waarmee mensen zichzelf voor de gek houden. Atheïsme komt ook in dit gedicht (segment 41) naar voren:

I heard what was said of the universe,
Heard it and heard it of several thousand years;
It is middling well as far as it goes - but is that all?
Magnifying and applying come I,
Outbidding at the start the old cautious hucksters,
Taking myself the exact dimensions of Jehovah,
Lithographing Kronos, Zeus his son, and Hercules his grandson,
Buying drafts of Osiris, Isis, Belus, Brahma, Buddha,
In my portfolio placing Manito loose, Allah on a leaf, the crucifix engraved,
With Odin and the hideous-faced Mexitli and every idol and image,
Taking them all for what they are worth and not a cent more,
Admitting they were alive and did the work of their days.

Ik hoorde wat werd gezegd over het universum,
Hoorde en hoorde het uit duizenden jaren;
Het vindt een weg zo ver als het gaat - maar is dat alles?
Vergrotend en toepassend kom ik,
Overbiedend onmiddellijk de behoedzame verkopers,
Mezelf de exacte maat nemend van Jehovah,
Kronos lithograferend, Zeus zijn zoon, en Hercules zijn kleinzoon,
Schetsen kopend van Osiris, Isis, Belus, Brahma, Boeddha,
In mijn portfolio plaats ik Manito los, Allah op een blad, het kruis geïngraveerd
Met Odin en de afgrijslijke gezichten van Mexitli, en elk idool en beeld,
Ze allen nemend voor wat ze waard zijn, en geen cent meer.
Toegevend dat zij levend waren en het werk van hun dagen uitvoerden.

Net als bij Gorter en Shelley klinkt hier ironie door. Wat verzinnen mensen niet allemaal! Voor Whitman zijn al deze religieuze fantasieën gelijk. De een verdient niet meer verzet dan de ander. Uiteindelijk omarmt hij een pantheïstisch godsbeeld: ‘I hear and behold God in every object, yet understand God not in the least, / Nor do I understand who there can be more wonderful than myself.’ En blijft er niets anders over dan ik en de ander. Tot slot het einde van het gedicht:

I depart as air, I shake my white locks at the runaway sun,
I effuse my flesh in eddies, and drift it in lacy jags.

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your boot-soles.

You will hardly know who I am or what I mean,
But I shall be good health to you nevertheless,
And filter and fiber your blood.

Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop somewhere waiting for you.

Ik vertrek als lucht, ik schud mijn witte lokken in de op hol geslagen zon,
Ik laat mijn vlees in stromen vloeien en wervelen in kanten kartels.

Ik schenk mijzelf aan het stof om eruit te groeien als het gras dat ik bemin,
Als je naar me zoekt, kijk onder je schoenzolen.

Je zal nauwelijks weten wie ik ben of wat ik beteken,
Maar ik zal niettemin goede gezondheid voor jou zijn,
En je bloed filteren en opzwepen.

Al krijg je mij niet ineens te pakken, houd goede moed,
Mis je mij op de ene plaats, zoek verder
Ik stop ergens, wachtend op jou.

'Song of Myself' begint met 'ik' en eindigt met 'jij'. De zelfverheerlijking komt tot stilstand bij de ander. Juist dit 'positieve' einde onderstreept de indruk van spiritualiteit die in dit gedicht tot uitdrukking komt. Spiritualiteit als creatieve energie, als iets elektrificerends wat in de taal verborgen is, maar ineens tevoorschijn kan komen. Ook Gorters gedicht toont dit spirituele dat zich uit als positief geloof in de toekomst van de mens, in het leven van de ander. Poëzie kan iets bewerkstelligen wat over de grenzen van de tekst heen effect heeft.

'Ik heb de mensen lief, ben democraat en atheïst'

Van *Pan* overstappend naar 'Song of Myself' en vice versa wordt de lezer geconfronteerd met uiteenlopende mogelijkheden van de poëtische taal. Het vrije, stampende ritme in de ene tekst staat tegenover de meer regelmatige prosodie in de andere, waardoorheen lieflijke liedjes en gezangen klinken. Hoewel er een flink aantal thematische overeenkomsten is en beide teksten een democratische boodschap willen uitdragen, is de indruk die de gedichten maken volledig anders. Gorter kan niet kijken door de individualistische, zichzelf verheerlijkende bril van Whitman. De Amerikaan heeft geen wortels in Europese lyrische tradities, maar begint veel meer 'out of the blue'.

Het lijkt erop dat Gorter het werk van Whitman niet goed gekend heeft. Toch was de poëzie van Whitman bekend in Nederland en Vlaanderen. Vooral Paul van Ostaijen zal zich in het voetspoor van Whitman opstellen. In 1917 verscheen *Leaves of Grass* in vertaling van Maurits Wagenvoort, eerder al werd het werk

besproken in essays en krantenartikelen.[34] Nergens in Gorters werk zijn expliciete sporen naar Whitmans oeuvre te vinden. Misschien is antipathie die Gorter ongetwijfeld voor het kapitalistische Amerika voelde, hier debet aan en wilde hij de afstand tot de Amerikaanse dichter bewust niet overbruggen. Met Shelley heeft Gorter zich wel openlijk vereenzelvigd, hoewel Shelley nog gebonden was aan het 'burgerlijke' tijdperk.

Voor ons, lezers van een eeuw later, is het zinvol de ernst van deze gedichten als politieke poëzie, als 'histoire morale' zoals Ezra Pound[35] dat noemt, te doorgronden. Natuurlijk moeten we vaststellen dat de boodschap van toen niet meer echt actueel is. Het proletariaat bestaat niet meer als in Gorters tijd. De idealen van de Franse Revolutie zijn te simpel geworden voor de complexe multiculturele samenlevingen van tegenwoordig. De Amerikaanse burgeroorlog ligt ver achter ons en heeft plaats gemaakt voor globale conflicten en 'the War on Terror'. Toch blijft het overtuigend dat in deze gedichten sprekers aan het woord komen die binnen de formele kaders die zij zich gesteld hebben, proberen iets teweeg te brengen dat over de grenzen van de tekst naar de politieke realiteit van dat moment reikt.

Lezend in Gorters oeuvre valt op hoeveel er in ruim veertig jaar dichterschap veranderde (in stijl en poëtische drijfveren) en hoe er toch eenzelfde drang tot dichten bleef bestaan. Whitman daarentegen schreef eigenlijk zijn hele leven lang maar één bundel en ontwikkelde zich na zijn debuut in 1855 nauwelijks nog verder. Bij hem is eerder sprake van een poëtische explosie dan van een zoeken naar nieuwe uitdrukkingsvormen. De inzet van beide dichters is vergelijkbaar: *alles* moest in de poëzie ter sprake komen, niet alleen liefde en gevoelens, maar ook rationele denkbeelden, politieke overtuiging, engagement en empathie. De vorm die Whitman hiervoor koos was direct en onversierd. Gorter cultiveerde tot in de twintigste eeuw zijn romantische wortels.

Door het corresponderend lezen, door echo's te laten klinken, worden ook bepaalde ontwikkelingen in de poëzie getoond. Bij Shelley duikt iets op (een romantisch socialisme) wat bij Gorter terugkomt. Via Whitman en bijvoorbeeld Arthur Rimbauds 'Illuminations' kunnen we andere tendensen (de dynamiek en tragiek van het moderne stedelijke leven) uitvergroten. Het continuüm dat cultuur is volgens Joseph Brodsky en T.S. Eliot wordt door de corresponderende leesstrategie opgepakt. Geen enkel dichterschap staat geïsoleerd.

Eindnoten:

1 Paul Rodenko, Ter Inleiding. In: *Nieuwe griffels, schone leien. Van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus. Een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde*, samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko, Den Haag / Antwerpen, 1954.
2 Herman Gorter, *Mei. Een Gedicht*, Bussum, 1981.
3 Herman Gorter, *Verzen*, De editie van 1890, Baarn / Amsterdam, 1987; 75.
4 Enno Endt: *Herman Gorter Documentatie 1864-1897*, 2e vermeerderde druk, Amsterdam, 1986; 506/507.
5 De 32 sonnetten werden gepubliceerd in *De Nieuwe Gids* van 1891.

6 In 1977 publiceerde de Leuvense literatuurwetenschapper Roger Henrard: *Wijsheidsgestalten in dichterwoord. Onderzoek naar de invloed van Spinoza op de Nederlandse literatuur*. In het hoofdstuk over Gorter wordt ingegaan op zijn oeuvre als geheel, niet specifiek op de gedichten uit het tweede deel van *De school der poëzie*. In *Mededelingen vanwege het Spinozahuis*. XXXI (1973) werd een interessante, algemene lezing opgenomen met als titel 'De Spinozistische achtergrond van de beweging van Tachtig'.
7 Vergelijk: J.F.F. van Halsema, *Dit eene brein. Opstellen over werk en dichterschap van J.H. Leopold*, Groningen, 1999; 152.
8 Zie J.C. Brandt Corstius, *De dichter Herman Gorter. Drie opstellen*, 's-Gravenhage, 1981; 30.
9 Ik citeer uit Herman Gorter, *De school der poëzie II. Overgang van individualisme naar socialisme*, 2^{c} druk, Amsterdam, 1905.
10 Gorter, a.w.; 62.
11 Gorter, a.w.; 70.
12 Herman Gorter, *Pan, Een gedicht*, Amsterdam 1912; 1.
13 Gorter, a.w.; 14.
14 Gorter, a.w.; 4.
15 Gorter, a.w.; 42.
16 Gorter, a.w.; 51.
17 Gorter, a.w.; 51.
18 Gorter, a.w.; 48.
19 Gorter, a.w.; 49.
20 Gorter, a.w.; 88.
21 Gorter, a.w.; 91.
22 Gorter, a.w.; 93.
23 Gorter a.w.; 97.
24 Kritiek van Johan de Meester in *NRC Handelsblad* van 21 februari 1923. Vergelijk ook de vernietigende kritiek van Albert Verwey in *De Beweging*, 1916, 228-232.
25 Herman de Liagre Böhl, *Herman Gorter 1864-1927, Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd*, 2e druk z.pl., 2000; 373.
26 Zie Anna Benneson McMahan, *With Shelley in Italy. Being a Selection of the Poems and Letters of Percy B. Shelley, Which have to do with his Life in Italy from 1818 to 1822*, Chicago, 1905; 267
27 In 1818 werden de titel en enkele inhoudelijke passages van het epos gewijzigd. Shelley heeft verschillende redenen hiervoor gehad; vrienden en de drukker wezen hem op het gevaar van antichristelijke uitspraken in het stuk; de drukker was bang voor het incestueuze karakter van de tekst en wilde 'broer en zus' veranderd zien in 'gewone' gelieven.
28 Ik maak gebruik van *The Poems of Shelley, Vol. 2, 1817-1819*, Edited by Keivin Everest and Geoffrey Matthews, Harlow, 2000; 143-261.
29 Gorter, a.w.; 19.
30 Ik maak gebruik van de Everyman editie van 1993; Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, Edited by Ellman Crasnow, London and Vermont, 1994. In deze uitgave wordt de definitieve tekst van 'Song of Myself' uit 1881 aangehouden.
31 Henry James wordt geciteerd in James Olney, *The Language(s) of Poetry Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins*, Athens and London, 1993; 17.
32 Ezra Pound, *A B C of Reading*, London, 1951; 79.
33 Gorter, a.w.; 54.
34 Wagenvoort vertaalde het werk in de jaren negentig, maar kreeg de bundel pas in 1917 gepubliceerd. Hij voelde zich pleitbezorger van Whitmans werk en had geen last van enige vorm van bescheidenheid, getuige zijn woorden uit de inleiding: 'Wat mijn vertaling betreft: zij zal hare gebreken hebben, maar, wie mij ook het tegendeel zegge, ik weet dat zij goed is, als geheel. Whitmans vlucht door Tijd en Ruimte, niettemin, is soms zoo verheven, dat ik hem slechts heb kunnen volgen door lager te blijven dan hij; op andere punten is de vertaling, onder het werk-zelf, en, natuurlijk zonder dat die bedoeling voorzat, beter geworden dan het oorspronkelijke.' Zie: Walt Whitman, *Grashalmen* (Leaves of Grass), vertaald door Maurits Wagenvoort, met een portret van den dichter, Amsterdam, 1917; X.
35 Ezra Pound schrijft aan het einde van zijn *A B C of Reading* (1951; 192) een dubbelzinnig lemma over Whitman. Ik citeer een cruciale passage: *'Whitman's faults are superficial, he does convey an image of his time, he has written histoire morale, as Montaigne wrote the history of his epoch. You can learn more of nineteenth-century America from Whitman than from any of*

the writers who either refrained from perceiving, or limited their record to what they had been taught to consider suitable literary expression. The only way to enjoy Whitman thoroughly is to concentrate on his fundamental meaning.'

4 Hans Faverey en Paul Celan: ‘de god die zich in mij verborgen houdt’

dit zal geen tijd sparen, maar nog eenmaal
de kamer wit maken, nu, nooit meer later

en dat wij dan bijna het volmaakte napraten
alsof het gedrukt staat, witter dan leesbaar

Gerrit Kouwenaar, ‘totaal witte kamer’

Bijna aan het einde van de sonnettencyclus die de jonge Jacques Perk begin jaren tachtig van de negentiende eeuw schrijft ter ere van het meisje Mathilde, staat een poëtisch credo dat klinkt als een gebed:

Met weekblauwe oogen zag de oneindigheid
Des hemels naar den donzen rozenglans,
Waar Zij in daagde: een breed-gewiekte krans
Van zielen had zich ónder haar gereid.

Een geur van zomer-bloesems begeleidt
Den zang der zonnen - duiven - die heur trans
Doorgloren in eerbiedgen ronde-dans
Om Háar, wier glimlach sferen groept en scheidt:

‘Schoonheid, o Gij, Wier naam geheiligd zij,
Uw wil geschiede; kóme Uw heerschappij;
Naast U aanbidde de aarde geen andren god!

Wie éenmaal U aanschouwt, leefde genoeg:
Zoo hem de dood in dezen stond versloeg....
Wat nood? Hij heeft genoten 't hoogst genot!’ (sonnet CVI)[1]

Twintig jaar na het verschijnen van Perks sonnetten noemt Albert Verwey in zijn *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst 1880-1900* deze ‘vergoddelijking van de Poëzie’ de *grondtrek* van de dichters rond 1880. Wat Verwey toen nog niet kon weten, is dat door de hele volgende eeuw heen het aanbidden van de poëzie

als God en *in de plaats van God*, een uitdaging is voor bepaalde dichters die in hun werk zoeken naar de grenzen van schoonheid en existentie en de reikwijdte van hun dichterschap. Maar 'schoonheid heeft haar gezicht verbrand' voor het midden van de twintigste eeuw en dat betekent dat de God / Poëzie sindsdien wel *anders* aanbeden wordt. Vanaf het nulpunt dat de Tweede Wereldoorlog markeert, zijn sommige dichters op zoek gegaan naar mystieke oerervaringen, naar de 'ruimte van het volledig leven'. Andere hebben de stilte opgezocht en willen eigenlijk niets anders bereiken dan leegte. Een poëtische (mallarméaanse) en ook wel cynische leegte, ontdaan van een 'eenduidige' God. Laten we met het werk van twee Europese dichters als uitgangspunt lezen hoe het dichterlijk gebed, bijna een eeuw ná Perk, klinkt.

De verwantschap tussen de Duitstalige dichter Paul Celan en de Nederlandse Hans Faverey wordt vaak genoemd, maar is eigenlijk alleen door Rein Bloem nader onderzocht.[2] Dat zich in deze twee oeuvres gelijkenis voordoet, is vaak meer een kwestie van intuïtie dan van analyse. Ik denk dat dit vaker het geval is met poëzie: beelden, structuren en klanken *voelen hetzelfde aan*, maar waarop dat gevoel precies gebaseerd is, is niet altijd makkelijk te doorgronden. Corresponderend lezen kan een manier zijn om dit 'aanvoelen' te begrijpen. Tijdens de leeshandeling worden teksten met elkaar verweven, naast en tegenover elkaar geplaatst en in dialoog gezet. Zo krijg je greep op verschillende en aansluitende manieren van poëtisch schrijven.

Toen in 1968 de eerste dichtbundel van Faverey verscheen, was Celan al bijna aan het einde van zijn leven. Net als velen van zijn tijdgenoten was hij een 'wandelende jood'; na de Tweede Wereldoorlog door aanhoudend antisemitisme verdreven uit Oost-Europa, zich in Parijs schuilhoudend in een nieuwe taal. Celan bleef zijn leven lang dichten in het Duits, dat hij de taal van zijn moeder noemde én van haar moordenaars.

> **Paul Celan (1920-1970) werd geboren als Paul Antschel in Czernowitz in de Bukowina (tot 1918 deel van de Donaumonarchie, daarna deel van Roemenië). Hij was de enige zoon van Duitstalige joden. Beide ouders kwamen tijdens de nazi-bezetting om in een concentratiekamp. Celan zelf moest werken in het Roemeense werkkamp Tabaresti. Tussen 1945 en 1947 verbleef hij in Boekarest. In 1948 publiceerde hij in Wenen zijn debuut: *Der Sand aus den Urnen*, dat hij niet veel later terugtrok vanwege de drukfouten. In datzelfde jaar emigreerde Celan naar Parijs. Daar verschenen *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), *Sprachgitter* (1959), *Die Niemandsrose* (1963), *Atemwende* (1967) en *Fadensonnen* (1968). Celan voorzag in zijn levensonderhoud als germanist aan de Ecole Normale Supérieure. Na zijn zelfmoord in april 1970 werden de bundels *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* (1971) en *Zeitgehöft* (1976)**

uitgegeven. Meer dan zeshonderd gedichten heeft hij nagelaten. Bovendien schreef hij ook nog eens zovele vertalingen van werk van andere dichters. Celan wordt beschouwd als een van de belangrijkste Duitstalige dichters van de twintigste eeuw.

De indruk die het werk van Paul Celan maakt, is die van ernstige poëzie waarin geprobeerd wordt de uiterste grenzen van taal te bereiken. De gedichten omvatten veel wit, vaak staan er slechts enkele woorden op een regel. Het ritme is vooral in het latere werk hortend en stotend. Celans poëzie is doortrokken van de geschiedenis van het jodendom; er worden (al of niet verhulde) beelden opgevoerd van gruwelijkheden en vernietiging, er worden dubbelzinnige regels neergeschreven, er wordt geprobeerd de betekenis van de (besmette) taal op te rekken. In veel gedichten wordt iemand aangesproken, een 'Ich' richt zich tot een 'Du'. Meestal zijn deze twee stemmen niet als personages te identificeren. Veel gedichten zijn complex, niet alleen vanwege hun compactheid, maar ook omdat de dichter sporen uitzet naar andere teksten, plaatsen en figuren. Celan activeert zijn lezer tot meedenken.

Hans Faverey (1934-1990) werd geboren in Paramaribo en kwam in zijn zesde levensjaar naar Nederland. Van zijn kindertijd in de tropen is - op het eerste gezicht - nauwelijks iets terug te vinden in de gedichten.[3] Faverey schreef acht bundels: *Gedichten* (1968), *Gedichten 2* (1972), *Chrysanten, roeiers* (1977), *Lichtval* (1981), *Zijden kettingen* (1983), *Hinderlijke goden* (1985), *Tegen het vergeten* (1988) en *Het ontbrokene* (1990), een oeuvre van ongeveer vijfhonderd gedichten. Ook hij had naast zijn bestaan als dichter een academische baan: hij werkte als psycholoog aan de Universiteit van Leiden. In 1990 is hij, twee dagen na de verschijning van zijn laatste bundel, overleden. Inmiddels is hij - met Gerrit Kouwenaar, Rutger Kopland en Lucebert - opgenomen in de canon van Nederlandstalige dichters van na 1945.

Net als Celan wordt ook Faverey beschouwd als een moeilijke dichter. De teksten presenteren geen samenhangende mededeling en leggen meestal geen directe verwijzingen naar de werkelijkheid. Ze zijn vaak opgebouwd uit paradoxale woordcombinaties en tonen bizarre beelden. Rein Bloem wijst op een grondstructuur die aan de basis van deze gedichten ligt: 'er wordt een zelfstandig gegeven (naamwoord, woordgroep, zinsdeel zonder persoonsvorm) dat moeilijk thuis is te brengen, plompverloren in de aanhef geplaatst; dat gegeven wordt onmiddellijk losgekoppeld door witregel en leestekens (haakjes, gedachtestreepjes); in het volgend stadium wordt overwogen (vragend, gebiedend, combinerend, associërend, wikkend en wegend) wat met die zelfstandigheid te doen zou zijn; het antwoord

blijft uit of leidt tot niets; het gegeven kan weg.'[4] Tomas Lieske karakteriseert het werk van Faverey als 'poëzie die ons met de neus op de kern drukt'. Het is 'een krachtig en steeds mooier pleidooi [...] voor het bestaansrecht van een bijna tevergeefse poëzie die niet meer betekenis heeft dan dat zij er is'.[5]

Overeenkomsten in vorm en inhoud

Faverey's eerste bundel *Gedichten* vertoont onmiddellijke gelijkenis met Celans werk: er wordt een opvallend spel gespeeld met de vorm en typografie. Er is geen metrum of duidelijke ritmische structuur. Het swingende ritme van Walt Whitman of het melodieuze van Guido Gezelle of Paul van Ostaijen is in deze poëzie onvoorstelbaar. De muzikaliteit is hier gebaseerd op geïsoleerde woorden en klanken die opkomen en verdwijnen en dan weer in andere variaties worden teruggehaald. Zinnen worden plotseling afgebroken; woorden komen los van elkaar te staan, gescheiden door leestekens en haken, er zijn veel witregels, bijzondere en vervreemdende woordcombinaties en weinig actief gebruikte werkwoorden. Veel gedichten zijn titelloos. En er is veelvuldig sprake van woorden die refereren aan de taal zelf: 'woorden', 'taalcentra', 'de tekst is uitgeademd', 'nix verstehen', 'metaforen'. De sobere, over het algemeen korte vorm van de gedichten is opvallend.

In Celans ongeveer tegelijkertijd verschenen bundels *Atemwende* en *Fadensonnen* treffen we eveneens aan taal refererende uitdrukkingen aan als 'Wort', 'Silbe um Silbe', 'mit-schreibende Verse', 'Wortaufschüttung', 'entmündigte Lippe'. En ook hier zien we typologische verbijzonderingen en een strakke vorm: korte regels en strofes die een *staccato*-effect bewerkstelligen. Dit is geen poëzie van vloeiende beschrijvingen, maar poëzie die hortend en stotend een beeld naar buiten perst. Het gaat deze dichters niet om mededeelzaamheid; taal is voor hen vooral materiaal waarmee *gewerkt* wordt. Gewaarwordingen en ervaringen worden uitgedrukt, zonder dat daarbij de persoonlijkheid en levensbeschouwelijke opvattingen van de dichter worden onthuld.

Beide dichters maken gebruik van haken om delen van het gedicht te isoleren. In Faverey's *Gedichten* en *Gedichten 2* komt dit typografische kenmerk met regelmaat voor. Verrassend is dat binnen de context van één gedicht niet altijd een openings- en sluitingshaak te ontdekken zijn:

> schuimend komt dat mes
>
> tot stilstand). Warm is het, zeer[6]

De dichterlijke hand speelt met de haken om aan te geven dat zinnen en tussenopmerkingen *zomaar ergens* kunnen beginnen of eindigen. De dichter benadrukt hiermee de onbegrensdheid van de taal als notatiesysteem. Bij het spel met woor-

den hoort ook het spel met typografische tekens of signalen die kunnen afbreken, afbakenen of verbinden. De leestekens verbijzonderen bepaalde woorden. Het gebruik van haken komt in latere bundels van Faverey nog slechts sporadisch voor, kennelijk heeft de dichter daar minder behoefte gehad om de speelsheid van taal letterlijk zichtbaar te maken.

In het werk van Celan treffen we de haken vooral aan in *Die Niemandsrose* en *Atemwende*. Dat wat tussen haken geplaatst wordt, lijkt hier nog sterker dan bij Faverey op een *terzijde*-opmerking, een afzijdig mompelen. Het gaat om iets wat eigenlijk niet gehoord mag worden. Hier wordt door de dichterlijke stem *gefluisterd*. Celan plaatst, in vergelijking tot Faverey, grotere gehelen van woorden en zinnen tussen haken, en zet in de bundel *Atemwende* zelfs een heel gedicht in deze vorm:

> (ICH KENNE DICH, du bist die tief Gebeugte,
> ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.
> Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?
> Du - ganz, ganz wirklich. Ich - ganz Wahn.)[7]

In de vertaling van Ton Naaijkens[8]:

> *(IK KEN JOU, jij bent het die zwaar moest buigen,*
> *ik, de doorboorde, blijf jou ten dienste staan.*
> *Waar vlamt het woord dat voor ons kan getuigen?*
> *Jij - heel, heel werkelijk. Ik - geheel waan.)*

Deze tekst maakt deel uit van de cylcus *Atemkristall* die Celan eerder ‘Wahnspur’ had genoemd.[9] Het is een korte maar raadselachtige tekst. De vorm is traditioneel: er is sprake van duidelijk ritme (gebaseerd op versregels van elf, tien, elf en negen lettergrepen) en gekruist rijm. Maar wat wordt gevisualiseerd? Een aangesproken ‘du’ boog diep, de sprekende ‘ich’ is doorboord en heeft de werkelijkheid verruild voor waan. Aandacht wordt getrokken naar de vraag die in de tweede helft van het gedicht gesteld wordt: ‘Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?’ Deze vraag wordt niet beantwoord. Het poëticale statement dat hiermee wordt gedaan, is dat het gedicht zichzelf eigenlijk overbodig maakt. Áls juiste woorden om te getuigen niet bestaan, kunnen de hier neergeschreven woorden slechts als tijdelijk alternatief dienen. Dit is niet het *echte* gedicht. Vandaar de haken. Er tussenin worden dingen aan de orde gesteld die nauwelijks uitspreekbaar of benoembaar zijn. Tussen aangesproken ‘jij’ en sprekende ‘ik’ bestaat een afstand, gemarkeerd door een liggend streepje, die niet overbrugd lijkt te kunnen worden.

Na deze eerste analyse van het gedicht wil ik twee verschillende interpretaties beschrijven. In de eerste plaats is er de betekenis van slachtofferschap en vernietiging die we in dit gedicht kunnen waarnemen. We lezen dan met de kennis dat Celan na zijn debuut met 'Todesfuge' (een muziekstuk van de dood waarin indringende regels herhaald worden: 'der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau', 'dein goldenes Haar Margarete, dein aschenes Haar Sulamith') altijd een dichter is gebleven die de sporen van de shoah in zijn gedichten heeft zichtbaar gemaakt. De 'ich' is de doorboorde en de ander is de gebogene. Buigen zou kunnen inhouden dat de aangesprokene gehoorzaam is, een zware last moet dragen, of misschien geslagen wordt. De lyrische stem wil zich 'onderdanig' maken aan de gebogen ander, die geleden heeft: 'ich bin dir untertan'. En hij voegt daar een onheilspellende constatering aan toe: 'Jij hebt gebogen, maar ik ben doorboord, jij bent zeer, zeer werkelijk, ik ben een volkomen illusie.' Met andere woorden: ik besta niet echt meer, ik ben kapotgemaakt.

Voor een tweede interpretatie zoomen we in op het begrip 'doorboren' dat de connotaties 'aangetast' en 'beschadigd' in zich draagt, maar ook een seksuele associatie mogelijk maakt: doorboren als penetreren. Daarmee zou de 'ich'-spreker een personage zijn dat 'doorboord' is door een mannelijk lid (behorend bij een gebogen mannelijk lichaam) en in lichamelijk opzicht een letterlijk 'onderdanige' positie inneemt. Daarmee verandert de tweede helft van het gedicht van betekenis: er is geen woord dat uitdrukking kan geven aan de seksuele daad die hier tot stand komt. Werkelijkheid en fantasie spelen daarbij een rol. Waanzin breekt door. De ene interpretatie sluit de ander niet uit. Het is juist typerend voor Celans werk dat verschillende betekenissen als vreemde stemmen door elkaar heen klinken.

Vanuit de 'ich' die in dit vers een 'Durchbohrte' is en zichzelf met de plaatsing tussen haken als het ware verontschuldigt en afzijdig houdt, kunnen we een correspondentie uitzetten naar de poëzie van Faverey. Ook deze dichter maakt meer dan eens gebruik van het beladen woord 'doorboren'. In het gedicht 'Waar is God?' uit de bundel *Hinderlijke goden* (1987) wordt doorboren in verband gebracht met het mystiek ervaren van God. Ik citeer het gedicht in z'n geheel, - let op het spel met de hoofdletters:

> Waar is God?
>
> God is overal. Waartoe is god
> op aarde: om mij te dienen
> en daardoor Mij te kunnen vergeten.

Stierf ik om god te kunnen doorboren?
Ja, om God te kunnen doorboren
waste ik mij eerst van top tot teen
en liet mij ten slotte doorboren
door Hem telkens van Mij af te slaan

Geeft het iets of ik echt heb bestaan?

Ik weet het niet. Meer dan ooit
is zij de mooiste die er zal zijn:
Zij is immers overal. Liefste,
waartoe zijn wij geworden. Of wil Je
dat ik terug kom zoals het Is.[10]

De structuur van dit gedicht is opvallend. Er worden zes verschillende vragen gesteld. Drie daarvan krijgen een vraagteken, de andere niet. De vraag 'Waar is God?' staat bovenaan en lijkt de meest algemene. De laatste twee vragen zijn meer particulier, verbonden met een 'ik' die spreekt en een geliefde tot wie het woord wordt gericht. Op de eerste vier vragen wordt door de spreker zelf antwoord gegeven, op de laatste twee niet. Het antwoord zal van de ander moeten komen, maar blijft achterwege.

De meest indringende vraag staat midden in het gedicht, omsloten door twee witregels: de ik-spreker vraagt zich af, net als in het gedicht van Celan, of hij wel werkelijk is, of hij *echt* heeft bestaan. De in de vraagstelling besloten suggestie ('Geeft het iets') is dat het antwoord op deze vraag er eigenlijk niet toe doet. Voorafgaand aan deze vraag wordt nagedacht over de betekenis en aanwezigheid van God. God is overal en is er ter ere van mij én om Mij te kunnen vergeten.

Door wisseling van werkwoordstijden wordt in de middelste strofe een complexe situatie aan de orde gesteld. 'Stierf', 'waste' en 'liet' betreffen activiteiten van de 'ik' in het verleden, 'te kunnen doorboren' (twee maal in op elkaar volgende regels) duidt op een handeling die zowel in het heden als in de toekomst plaats kan vinden. De dichterlijke spreker deed iets (sterven en wassen) om God te kunnen doorboren, maar laat zich ten slotte zelf doorboren. De 'ik' en 'g/God' lijken na het *sterven, wassen* en *doorboren* in elkaar op te gaan, een te worden. Dat wordt ondersteund met de kapitalen waarmee 'Hem' en 'Mij' worden geschreven.

In de slotstrofe wordt het dooreenlopen van tijden voortgezet. Na het stellige 'Ik weet het niet' wordt een 'zij' aanwezig gesteld die meer dan ooit 'de mooiste' zal zijn, omdat zij overal is. Aan deze vrouw worden twee vragen gesteld: 'Waartoe zijn wij geworden' (een echo van de eerdere vraag '*waartoe* is god op aarde') en 'wil Je dat ik terug kom zoals het Is'. Deze vraag lijkt als de nietzscheaanse *Ewige Wiederkehr des Gleichen* op de toekomst gericht: wil je deze situatie van nu nog een keer terug laten komen?

Dit gedicht is een typisch Faverey-gedicht waarin mogelijkheden met de taal worden uitgehaald die zowel de flexibiliteit van het materiaal zelf als die van de gebruikers ervan op de proef stellen. De dichter vouwt en duwt de taal in allerlei standen, laat zich door de taal verrassen en verwacht dat ook van de lezer. ‘Het gaat erom de overlevingskansen van een taal in stand te houden, een taal soepel te houden. Als er geen mensen zouden zijn die een taal op een afwijkende manier gebruiken, dan zou het denken of het uitvinden van nieuwe dingen of het afschudden van vooroordelen die in taal verankerd liggen, steeds moeilijker worden, zoniet onmogelijk’, beweert Faverey in een interview[11] uit de vroege jaren zeventig. Tot aan zijn laatste bundel heeft hij deze taalopvatting vastgehouden.

In de middenstrofe van het gedicht wordt driemaal aan het einde van versregels het woord ‘doorboren’ genoemd. Dit woord is de centrale notie waaromheen het gedicht zich plooit. Toch is het niet makkelijk betekenis aan dit woord te geven. Frans Vervooren[12] wees op de ‘hartdoorboring’ van de mystica Teresa van Avila. C.O. Jellema[13] nam het begrip wat minder letterlijk door het te verbinden met het ‘durchbrechen’ van de Duitse mysticus Meister Eckhart (1260-1328). Het mystieke ervaren gaat uit van een principiële eenheid van ‘ik’ en God. Om tot God te kunnen doordringen is versterving en reiniging van het aardse nodig, aldus Jellema. Ik denk dat naast en verbonden met deze mystieke duidingen, net als in het gedicht van Celan, ook een zinnelijke lezing mogelijk is. Mystiek had immers bij Hadewijch al een uiterst sensueel karakter: lichaam, genot en geestelijke vervoering lagen dicht bij elkaar in een begrip als *orewoet* dat echec én extase omvat. Niet voor niets eindigt dit gedicht van Faverey als liefdesgedicht, met woorden die we zouden kunnen opvatten als tevredenheid en uit-jezelf-treden na een orgasme: ‘Zij is immers overal. Liefste,/ waartoe zijn wij geworden. Of wil Je / dat ik terug kom zoals het Is.’

Wanneer we van Faverey terugkeren naar Celans gedicht tussen haken, zien we dat die tekst ook als een gesprek met God opgevat zou kunnen worden. Voorzichtig, vandaar de haken, wordt een poging gedaan de joodse God aan te spreken, gezocht naar een formulering die houvast in de waanzin kan bieden. Celan schreef dit gedicht in het midden van de jaren zestig in een tijd waarin hij steeds meer last kreeg van depressiviteit en zich herhaaldelijk liet opnemen in een psychiatrische kliniek. Mijn gedichten zijn ‘ganz und gar nicht hermetisch’ vertelde de dichter aan zijn vertaler, Michael Hamburger, maar toch werd het hem steeds duidelijker dat zijn lezers hem niet altijd konden volgen.[14]

Dichten en bidden

We kunnen Faverey's gedicht ‘Waar is God?’ begrijpen als een poëtisch gebed. Onder gebed versta ik een tekst waarmee de gelovige zijn aandacht en verlangen richt op degene die hij dichterbij wil halen. Het gebed is bedoeld om te communiceren met God, maar fungeert ook als verinnerlijking of meditatie. Ook kan het een ‘toverformule’ zijn of een toeroepen. Soms is het gebed een dialoog, een ontmoeting met de god die men zich verbeeldt. Bekende gebeden zijn het Agnus Dei, Ave Maria, Onze Vader of het joodse Kaddisj en Ziv. In een gebed wordt met regelmaat gebruik gemaakt van voorgeschreven formules of zinswendingen. Regels die hier zo'n gestandaardiseerde indruk maken zijn ‘God is overal’, dat klinkt als een bezwering en ‘Waartoe is god / op aarde: om mij te dienen’: regels die een omkering lijken van de in de traditioneel christelijke context vaak gestelde vraag ‘Waartoe zijn wij op aarde: om God te dienen’. Bidden betekent in dit gedicht een nadenken over God en het Zijn, en leidt aan het slot tot een antwoord: ‘Zij is immers overal.’ ‘Zij’ kan de ‘Liefste’ zijn, maar ook God zelf.

Het gedicht als gebed, als een aanspreken van God vinden we ook in het werk van Celan. Ik citeer een van de latere gedichten. Het werd geschreven op 3 december 1967. Celan gebruikt in deze tekst letterlijke woorden van de Duitse mysticus Meister Eckhart:

> DU SEI WIE DU, immer.
>
> *Stant vp Jherosalem inde*
> *erheyff dich*
>
> Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,
>
> *inde wirt*
> *erluchtet*
>
> knüpfte es neu, in der Gehugnis,
>
> Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,
>
> Sprache, Finster-Lisene,
>
> *kumi*
> *ori*.[15]

In de vertaling van Ton Naaijkens:

JIJ, WEES JEZELF, JIJ, altijd.

Stant up Jherosalem inde
erheyff dich

Ook wie de band naar jou stuksneed,

inde wirt
erluchtet

knoopte het opnieuw, in de heugenis,

modderbrokken slikte ik, in de toren,

taal, duister-liseen,

kumi
ori.[16]

Wie hier wordt aangesproken blijft onduidelijk. ‘Du sei wie Du: *Jij zal als Jij zijn*’. Het gaat om God, daarom is het een gebed, maar ook om de dichter zelf of iemand anders. Er volgt een stilte, vastgelegd in de witregel. Dan klinkt de andere stem: ‘Sta op Jeruzalem, verhef jezelf / en wordt verlicht’. Het zijn woorden die in het Oude Testament gesproken werden om de bannelingen terug te halen. Woorden uit de Middeleeuwen van Meister Eckhart. Het valt weer stil. En vervolgens vernemen we de dichterlijke stem weer: wie de band doorsneed ‘tot jou toe’ knoopte hem opnieuw in herinnering (‘Gehugnis’ is te lezen als archaïsche term voor herinnering).[17] Weer een stilte/witregel. ‘Ik slikte stukken modder in de toren’. Stilte. ‘Taal, donker-liseen’. Liseen is een bouwkundig detail uit de romaanse tijd en duidt op een soort muurconstructie ter ondersteuning van een dak. Dan valt het opnieuw stil en horen we alleen nog twee van verre komende Hebreeuwse woorden: kumi / ori. Het zijn bijbelse citaten uit Jesaja.[18] Zij zijn gericht aan een vrouwelijke geadresseerde (aan Jeruzalem) en betekenen ongeveer hetzelfde als strofe twee: sta op, licht op.

Het bijzondere aan dit gedicht is dat woorden uit verschillende tijden en talen worden verweven in een indringende, maar ook voorzichtig uitgesproken boodschap. Er vallen telkens stiltes, adempauzes. De dichterlijke stem zoekt oude mystieke woorden en verbindt die met woorden uit de joodse traditie. Hij zoekt een weg terug naar het verdwenen Jeruzalem. Hij spreekt een taal die wij nauwelijks nog verstaan.

Voorlopige conclusie na deze lectuur van twee gedichten is dat Faverey en Celan in hun complexe, taalgerichte poëzie (die door velen ‘hermetisch’ genoemd

wordt) zoeken naar woorden uit de religieuze tradities. Zij presenteren deze gedichten als een aanspreken van een (geliefde) ander: ‘Du sei wie Du’ en ‘Liefste’. Het aanspreken, bidden, dichten is gericht op de ander in de hoop dat Zij nieuwe zin aan de taal én aan het bestaan kan geven.

Ik keer nog even terug naar het ‘doorboren’. Na ‘Waar is God?’ volgt in de bundel *Hinderlijke goden* (1985) een reeks van zeventien gedichten die bij elkaar staan onder de titel ‘Doorboord’. Hier is geen sprake van allusies naar mystieke ervaringen. Wat hier beschreven wordt, zijn existentiële kwesties. Het gaat om een reflectie op zaken die het bestaan en het zijn betreffen. Neem bijvoorbeeld uitspraken als: ‘wacht (...) de voltooiing’ (31), ‘Waar het om gaat is, (...) om vrijwel niets’ (32) en ‘Ik leg mij neer bij wat ik zie’ (33) en ‘herinnering hoe ik was, waar ik ben’ (40) en ‘Al het bestaande reikt tot de rand van het zijnde’ (47). Als we ‘Doorboord’ als titel van de reeks met deze existentiële thematiek in verband brengen, lijkt de betekenis ervan vooral betrekking te hebben op een intensivering, bewustwording die te maken heeft met een doordringende manier van kijken en waarnemen. Volgens de Van Dale spreekt men over het doorboren van de blik en van de ogen: meestal gebruikt als tegenwoordig deelwoord /bijvoeglijk naamwoord: doorborende blikken.

Alleen in het twaalfde gedicht uit deze afdeling komt het woord ‘doorboord’ daadwerkelijk voor, in een typisch favereyaanse eerste strofe waarin het buiten en binnen dooreenlopen:

> Als altijd maar de opening
> door het geopende werd doorboord,
> bleef uiteindelijk niets meer
> over dan hetzelfde, uitwaaierend
> tot de nacht toeslaat, aangeeft
>
> dat het genoeg is. Zo iemand
> zijn dood verkiest: door wie
> is hij uitverkoren, doorheen
> wie siddert hij derwaarts.
>
> Liefde zet haar zwarte kap op
> en doodt. Zelfs een ui geeft ten slotte
> alles prijs. Zoals een stoel, alles
> ten spijt, overal en nergens, slechts
> bezeten wil zijn van zichzelf.[19]

Hier treedt geen god op, is geen sprake van een gebed en ook niet van een mystieke ervaring. Wel is er opnieuw een zinnelijke betekenis die naar voren dringt in woorden en woordcombinaties als ‘opening werd doorboord door het geopende’, ‘uitwaaierend’ - spermatoïden die hun gang gaan totdat ‘de nacht toeslaat’ -, ‘doorheen [iemand] sidderen’, ‘dood’, ‘liefde’ en ‘geeft prijs’. Al sinds de vroeg-negentiende-eeuwse Duitse romantici en later Baudelaire, weten we dat liefde en dood met elkaar in verband staan, en zelfs dat de liefdesextase op een doodservaring kán lijken. Faverey maakt dit heel expliciet als hij schrijft: ‘Liefde zet haar zwarte kap op en doodt.’

Het woord doorboren komt voor de laatste keer voor in het achtste gedicht uit de reeks ‘Het ontbrokene’ uit de gelijknamige en laatste bundel van Faverey. Hier staat het woord aan het slot van een gedicht waarin een stervende man ‘kort voor het te laat is’ een ervaring van schoonheid heeft als hij de lichtval in een navel aanschouwt. De laatste regels van het gedicht beschrijven een rivier. Doorboren wordt geplaatst in de context van verlangen, denken en zijn, en daarmee wordt eigenlijk de alomvattendheid van betekenis van dit woord benadrukt:

> Toch
>
> blijft het dezelfde rivier, die, uitzinnig
> van liefde, wenst, denkt, doorboort, is.[20]

Bidden en dichten

A. Alhonsari onderscheidt in *An Analysis of Theological Terminology* (1973) drie typen van gebed: confessie, smeekbede en dankwoord. We komen deze vormen op verschillende, complexe manieren bij Faverey en Celan tegen. Ik lees eerst enkele gedichten van Faverey:

> De god die ik ken en niet ken,
>
> blijft zich ontheven tot hij mij
> herkent, en niet herkent.
>
> Met blote handen loop ik de rivier in,
> net als het waterwild komt opwieken.
> Alsof de rivier zich inhoudt, is het
> opeens in mij beginnen te stromen.
>
> Met lege nieuwe handen
> waad ik de rivier uit. Ik voel hoe ik

lek aan alle kanten; ik weet niets meer
dan dat ik ben, of zelfs dat niet. Tussen
Oom en Isfahan staan torens om stuk
te slaan, zodra volgescheten. Alleen

zo wuift nog mijn hand de vuist weg
die hij balt, balt om niks.[21]

De opening van dit gedicht is een bevestiging en ontkenning tegelijkertijd. De negaties houden betekenis op afstand. De god die ik wel en niet ken, herkent op zijn beurt mij wel en niet. Aan de god wordt een vervreemdend predikaat gekoppeld: hij 'blijft zich ontheven'. Iemand ergens van ontheffen, iemand een taak afnemen, iemand ontzien, zijn connotaties die hier resoneren, maar de precieze betekenis van 'zich ontheven blijven' wordt achtergehouden. Daarna is sprake van een doopscène. De ik-spreker doopt zichzelf door de rivier in te lopen en dan te ervaren hoe het in hem begint te stromen. Vervolgens heeft hij 'nieuwe handen', maar moet hij ook vaststellen 'dat hij niets meer weet dan dat hij is'. Als we dit gedicht lezen als confessioneel gebed, als het uitspreken van een vertrouwelijke mededeling, merken we op dat wat er 'toevertrouwd' wordt niet te maken heeft met geloof, maar met twijfel: 'niets meer weten dan dat ik ben'. De god die wel en niet gekend wordt, is niet direct aanspreekbaar. Het gebed wordt niet tot hem gericht, maar spreekt als het ware over hem en ook 'langs hem heen', omdat degene die bidt niet zeker is van het wel/niet bestaan van de god. Ik denk dat Faverey hier een in zekere zin geijkte vorm van bidden in werking zet: voor degene die twijfelt, biedt het gebed in ieder geval een mogelijkheid nader tot zichzelf te komen.

Een andere passage kan geduid worden als smeekgebed: een verzoek om hulp, kracht of bescherming:

Mijn God, wat moet ik doen?

Als je mij bent: zeg het me. Doe niet
alsof ik er niet ben. Open mij; smeek mij
je niet te verlaten.[22]

Hier is sprake van vereenzelviging van 'God' en 'ik', maar ook weer van een zekere afstand tussen beiden, die tot uiting komt in het smeken om 'open' gemaakt te worden door de ander. Ook hier gaat het om een positiebepaling ten opzichte van God, maar is de bede tegelijkertijd een roep om een god die menselijke zwakheden bezit: verlangend wordt uitgekeken naar een god die tegen de 'ik' de woorden zegt die Jezus volgens de overlevering tijdens zijn lijden aan het kruis tot zijn Vader heeft geroepen: 'verlaat mij niet': *Elí, léma sabachtáni.*

Deze al te menselijke God is natuurlijk een eind-negentiende-eeuwse uitvinding: God was de eeuwen daarvoor hoog boven de mensheid verheven, de Zingever aan een wereld waarin hijzelf niet thuishoorde. Faverey's lyrische stem haalt hem naar beneden en incorporeert hem in zichzelf. Dit zal een orthodox gelovige opvatten als godslastering, maar het is ook het tegendeel: een godsbevestiging of godsbeaming die vanuit de vragende spreker zelf komt. Het godsbeeld wordt door de dichter geschapen. Het gebed heeft vaak de vorm van de directe rede: aangesprokene is God de Vader, maar ook tot Maria (moeder en geliefde) of heiligen wordt het woord gericht. In het bovenstaande poëtisch gebed is de god gelijk aan de 'ik' en is het gebed dus eigenlijk een zelfgesprek.

Gebeden waren ook vaak lofprijzingen, maar die lof wordt in de twintigsteeeuwse context tot het tegendeel gekeerd: er is in deze poëzie een openlijk uitgesproken twijfel aan het bestaan van God:

> Als de god zich heeft afgeschaft,
> waartoe dan deze preoccupatie
>
> met wat zich niet meer hoeft
> te herinneren[23]

De eerste regel is dubbelzinnig: 'als de god zich heeft afgeschaft' lijkt te zinspelen op het feit dat dat niet daadwerkelijk zo het geval is. Bovendien speelt hier de gedachte mee dat de god zijn creatie, de mens, zo 'machtig' heeft gemaakt dat die in staat is geweest zijn Schepper af te schaffen. Daarom eindigt dit gedicht met de woorden: 'God is groot; nog even groot als toen hij zich leegschonk.' Een referentie naar Nietzsches *Die fröhliche Wissenschaft*, waarin de dood van God werd aangekondigd, is hier op z'n plaats. Faverey heeft de passage uit aforisme 343 ongetwijfeld gelezen: 'De grootste gebeurtenis - dat "God dood is" en dat het geloof aan de christelijke god ongeloofwaardig is geworden - begint al zijn eerste schaduwen te werpen over Europa. Tenminste, voor de weinige mensen van wie de ogen of de argwaan in de ogen sterk en subtiel genoeg zijn voor dit schouwspel, lijkt zojuist een andere zon te zijn ondergegaan, een of ander diep vertrouwen te zijn omgeslagen in twijfel' (1991; 199). Maar de hedendaagse dichter is ook een stap verder gegaan dan Nietzsche, in zijn opvatting dat wijsgerige en metafysische vragen in de poëzie opnieuw gesteld moeten worden en in zijn idee dat God dichter bij de mens ligt dan men altijd heeft verondersteld.

Soms krijgt God van Faverey een hoofdletter, soms niet. Dit heeft te maken met het gegeven dat er tegelijkertijd *verschillende* godsbeelden bestaan. God zonder hoofdletter is meestal een personage dat eigenlijk niet begrepen wordt en ver van de lyrische spreker afstaat. God met een hoofdletter is een naam van iemand die bestaat, maar niet bereikt wordt. Er is bovendien niet één god of God, er zijn

er meerdere en zij zijn inwisselbaar. Soms is zij een vrouw, soms zou hij/zij deel uit kunnen maken van de ‘ik’. En uiteindelijk lijkt God ook geïncorporeerd door de poëzie.

Ook in Celans poëtische gebeden is God veelvuldig aanwezig en ook hier is het een gedifferentieerd beeld dat van Hem getekend wordt. Eerst een voorbeeld van een belijdenis, dat wil zeggen van een openlijke geloofsovertuiging. Ik citeer een passage uit het zevende gedicht uit *Die Niemandsrose*:

> Gott, das lasen wir, ist
> ein Teil und ein zweiter, zerstreuter:
> imTod
> all der Gemähten
> wächst er sich zu.[24]

In de vertaling van Ton Naaijkens[25]:

> *God, lazen we, is*
> *een part en nog een part, verspreid:*
> *in de dood*
> *van alle neergezeisden*
> *groeit hij zich toe.*

De dichter wil tonen dat hij een gelovige is, maar niet op de geijkte manier. De god die hier wordt verbeeld is een verstrooide god die in alle doden tot groei komt. Dit is een negatief beeld. God hoort niet bij de levenden, maar bij de doden. De dichterlijke spreker veronderstelt dat dit beeld bekend is: ‘das lasen wir’. Wij hebben over God gelezen, hoe hij één deel is en een tweede deel. Deze uitspraak moeten we misschien begrijpen als: God is opgebouwd uit fragmenten, uit verhalen, zonder dat we weten hoe het geheel eruit ziet. God is een god uit de overlevering. Maar Hij komt ons alleen in de dood nabij.

Ook het gedicht ‘Tenebrae’ uit *Sprachgitter* verbindt God en dood. Hier lezen we een gebed als smeekbede, direct gericht aan de Heer:

> Nah sind wir, Herr,
> nahe und greifbar.
>
> Gegriffen schon, Herr,
> ineinander verkrällt, als wär
> der Leib eines jeden von uns
> dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Muns stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete Herr.
Wir sind nah.[26]

In de vertaling van Peter Nijmeijer (in Paul Celan, *Gedichten*, 1988; 57):

Nabij zijn wij, Heer,
nabij en grijpbaar.

Gegrepen reeds, Heer,
de klauwen reeds in elkaar geslagen, alsof
het lichaam van ieder van ons
uw lichaam was, Heer.

Bid Heer,
bid tot ons,
wij zijn nabij.

Windscheef gingen wij heen,
gingen wij heen, om ons te buigen
over trog en kratermeer.

Naar de drenkplaats gingen wij, Heer.

Het was bloed, het was
wat u vergoten had, Heer.

Het glansde.

Het wierp ons uw beeld in de ogen, Heer.
Ogen en mond staan zo open en leeg, Heer.
Wij hebben gedronken, Heer.
Het bloed en het beeld dat in 't bloed stond, Heer.

Bid Heer.
Wij zijn nabij.

Dit vind ik elke keer weer een onheilspellend gedicht. De titel wijst al op duisternis, het donkere uur van het sterven. Ook hier wordt God verbonden met de gestorvenen. Het beeld van dorstigen die op zoek gaan naar een bron is indringend; de bron blijkt gevuld met bloed. Het bloed werd door de Heer vergoten en het reflecteert een beeld in de ogen van 'ons'. Het bloed en het beeld worden gedronken. Een aantal formele aspecten bevestigt het karakter van dit gedicht als gebed. In de eerste plaats is er de monotonie van het elf keer herhaalde aanspreken van de Heer. Hij wordt zo vaak aangesproken dat het lijkt of de spreker bang is dat hij niet gehoord wordt. In de tweede plaats vallen de alliteraties (*ei* in strofe twee; *ie* in strofe vier) en assonanties (Bild/Blut) en herhalingen op, waardoor de indruk van de tekst dwingender wordt. In de derde plaats vallen er veel stiltes in het gedicht: in de witregels worden adempauzes gemarkeerd. En ten slotte is er het direct spreken over bidden: 'bete Herr'. Hierbij valt natuurlijk de omkering op: niet wij bidden tot U, maar U Heer, bidt tot ons. God is degene die hier onderdanig is, die Ons in gebed aan moet spreken. We kunnen voor deze omkering verschillende verklaringen geven. Er is een cynische verklaring; na alles wat de godheid aan verschrikkelijks heeft laten gebeuren, kunnen de rollen van God en Mens net zo goed omgedraaid worden. En er is een 'hoopvolle' verklaring; ondanks alle vernietiging blijft God aanspreekpunt, gespreksgenoot, degene die er nog is nu er niemand anders meer is.

In het gedicht klinken christelijke én joodse connotaties dooreen. Er is de kruisdood van Jezus (bloed dat voor ons vergoten werd) en er is de joodse referentie naar de psalmen ('nah' is een in joodse psalmen herhaaldelijk gebruikt woord) en naar de shoah. Vooral strofe twee lijkt daarnaar te verwijzen: onze lichamen hebben zich in elkaar vastgezet.[27] De in de gaskamers op elkaar gedrukte slachtoffers bleken bij opening van de kamers letterlijk geen eigen

lichaam meer te hebben. Bekritiseert de dichterlijke spreker hier niet ook de christelijke god die niets deed toen de joden werden afgeslacht?

'Tenebrae' werd geschreven in maart 1957. Het gedicht is volgens Celans biograaf John Felstiner gedeeltelijk geïnspireerd door François Couperins passiecantate *Leçons de Ténèbres*. Het gaat om klaagzangen van Jeremia over de val van Jeruzalem. Interessant is dat ook voor Faverey de muziek van Couperin een inspiratiebron was. In *Chrysanten*, *roeiers* wordt een reeks van elf gedichten opgedragen aan de Franse clavecinist en organist uit de zeventiende/ achttiende eeuw: Hommage aan Françcois Couperin. In de reeks wordt gevarieerd op een thema, vallen stiltes en wordt opnieuw het woord genomen. Beide dichters lijken met de muziek van Couperin op zoek te zijn naar woorden die niet meer bereikbaar zijn, die geen inhoud meer hebben maar toch nog betekenisvol zouden kunnen worden ingezet. Maar meestal resteert alleen de verbijsterende omkering en herhaling van oude woorden waarmee niets meer bedoeld kán worden.

Taal als verwonding

In Faverey's eerste twee bundels vallen vooral de formele overeenkomsten met Celans werk op. Vanaf de derde dichtbundel, *Chrysanten, roeiers*, is sprake van een steeds hechtere thematische of idiomatische verwantschap die veel te maken heeft met de joods-christelijke en klassiek-wijsgerige wortels van waaruit beide dichters hun gedichten schrijven. Ik noem als voorbeeld enkele woorden die Faverey gebruikt en die we min of meer letterlijk terugvinden in Celans teksten: 'ademgarens', 'amandelwilgen', 'gewurgden', 'rook' en 'geruis'. Ik citeer een gedicht uit de afdeling 'Hommage à Hercules Seghers':

> Ik zit in mijn cirkel
> en stel mij een oneindig
> aantal veelhoeken voor:
>
> ik zie het me al doen.
> De boot, op het land
>
> getrokken, is niet meer
> van mij, hoeft niet meer
> van mij te zijn. Ik ben
> haast waar ik wezen moet:
> al was ik het zelf
>
> die op de oever zit, of
> liever: op de oever ligt,

onder geoorde, zilver- of
amandelwilgen, daaraan al
zo lang zijn hangende
de harpen; de gewurgden.[28]

In *Die Niemandsrose* vinden we ook rook, sporen, amandelbomen, geruis en galgen, in *Atemwende* lezen we over rookspoor, rookmonden en het 'langzaam stromende rode spoor'. Rook wordt door Celan verbonden met dood, met het verbranden van lichamen. De amandelboom, 'Mandelbaum', is een beladen woord in de context van deze poëzie. Het woord wordt vervormd tot: 'Bandelmaum, Mandeltraum, Trandelmaum' en tot 'Machandelbaum' en 'Chandelbaum'. De bloeiende amandelboom is symbool voor het joodse volk en signeert Celans joodse dichterschap.

Faverey verbindt het beeld van de amandelboom, in dit gedicht gespecificeerd als 'amandelwilgen', aan dat van 'gewurgden' en onderschrijft daarmee zijn kennis van de geschiedenis van de joden. Hij doet dit op een bewust afstandelijke manier. Reflecterend over zijn eigen positie, 'Ik ben haast waar ik wezen moet: al was ik het zelf', stuit de sprekende 'ik' op het beeld van gewurgden, amandelwilgen en hangende harpen. Via de in de wilgen hangende harpen legt de dichter een verband met psalm 137 uit het Oude Testament, waarin de overwonnenen hun harpen aan de wilgen hangen, omdat zij niet in staat zijn Jahwes liederen te zingen op vreemde bodem. De overwinnaars wilden gezang horen, maar de onderdanigen, die uit het land van herkomst verdreven zijn, waren niet meer tot zingen in staat. Als God vergeten wordt, is zingen immers onmogelijk, zegt de zanger van de psalm. Faverey maakt hierop een variatie: de harpen hangen in de wilgen, omdat de zangers gewurgd zijn.

We komen vanuit deze thematische verwantschap op een punt dat beide oeuvres het dichtst bij elkaar brengt: het poëticale gegeven van de verwonding van en in de taal. 'Wond' is een woord dat door Faverey vooral in zijn laatste bundels wordt gebruikt en dat door Celans hele oeuvre heen met enige regelmaat voorkomt. Dichten heeft te maken met *zelfverwonding*, lezen we bij de vroege Faverey: 'Op de / tast verwond ik mijzelf: / een spel zo eenvoudig / dat ik het graag -.' (VG 73). Maar dichten is bij Celan ook een manier om wonden te helen: 'wundgeheilt, wo-, / wenn- / herbei und vorbei und herbei'. Er is één gedicht van Faverey dat zich volledig concentreert op de wond. Ik citeer het gedicht afkomstig uit de bundel *Tegen het vergeten*:

De wond, heropend; zijn hoogmoed:

het wordende zoals het is.
Zijn wond: waarom het zo is en hoe
het dwars door zich heen zo redeloos

niet is. Toch, zodra ik iets hoor
is het water. Zonder water is er geen
leven; zonder dood is er nergens water.
Ofschoon dit alles waar is, moet het
zijn gelogen. Ook hoe de wond

zich herstelt uit al zijn wonden door als
sluwste, als doortraptste wond te blijven
bloeden: uit jouw wonden, mijn wonden.[29]

De heropening van de wond impliceert dat de wond al bestond. En dat hij nog steeds bestaat en zal blijven bestaan: 'het wordende zoals het is'. *Zijn* wond in regel drie staat tegenover *jouw* wonden en *mijn* wonden uit de slotregel. Kennelijk dragen meerdere mensen (ten minste drie) wonden. De omschrijving van 'zijn wond' luidt: 'waarom het zo is en hoe / het dwars door zich heen zo redeloos / niet is.' Zijn wond is er en is er niet, is tastbaar maar ook niet, keert terug ('herstelt') en blijft 'bloeden.' De wond is iets dreigends (sluw en doortrapt), maar ook iets wat met leven, met water te maken heeft: 'Toch, zodra ik iets hoor / is het water.' Water brengt leven en roept daarmee de associatie op van een reinigingsritueel: doop, wedergeboorte. Maar water is ook verbonden met dood: 'zonder dood is er nergens water.' Dood leidt hier niet tot stof en as, maar tot water. Hoewel er geen eenduidige gedachtegang uit deze regels is op te maken, biedt het cyclische gegeven een houvast: leven - water - dood - water. Maar het houvast wordt ons door deze dichter weer ontnomen: 'Ofschoon dit alles waar is, moet het zijn gelogen.' Het lijkt een uitspraak die de ratio doet over het geloof.

Er zit een duidelijke messianistische connotatie aan dit gedicht en vooral ook aan het begrip wond, denk aan de stigmata van Jezus Christus die overgenomen werden door sommige heiligen: 'bloeden: uit jouw wonden, mijn wonden.' 'De wond heropend' is het zevende gedicht uit de reeks 'Hoe telkens ooit', waarin een heraclitische gedachtegang tot uitdrukking komt: alles stroomt en zal een opnieuw stromen in gang zetten. De dichter blijft zoeken naar 'de vluchtigste betekenissen', naar ideeën die op herinneringen lijken en 'meestal' in rook opgaan, naar verbeelding die 'uitmaakt hoe het is' en naar 'de enige weg die hem / overblijft'.

Wond is een woord dat ook in Celans gedichten voorkomt. Ik stelde al vast dat wond te maken heeft met het dichterschap, met schrijven en lezen, maar meer precies kunnen we wond ook in verband brengen met herinneren:

SCHWARZ,
wie die Erinnerungswunde,
wühlen die Augen nach dir
in dem von Herzzähnen hell-
gebissenen Kronland,
das unser Bett bleibt;

durch diesen Schacht musst du kommen -
du kommst.

Im Samen-
sinn
sternt dich das Meer aus, zuinnerst, für immer.

Das Namengeben hat ein Ende,
über dich werf ich mein Schicksal.[30]

In de vertaling van Ton Naaijkens[31]:

ZWART
als de herinneringswond
woelen mijn ogen naar jou
in het door harttanden
helder gebeten kroonland
dat ons bed blijft:

door deze schacht moet je komen -
je komt.

In zaad-
zin
stert de zee jou, diep
vanbinnen, voor altijd uit.

Het naamgeven kent een eind,
over jou werp ik mijn lot.

De herinnering is zwart, heeft een zwarte wond geslagen, maar toch is het de taak van de dichter die herinnering in woorden om te zetten. Juist omdat er na hem anderen zullen komen. Niet voor niets heeft dit gedicht een seksuele betekenislaag: ogen, harttanden verwijzen naar lichamelijkheid; het bed is de plaats van handeling. 'Door deze schacht moet je komen' is een letterlijke beschrijving van de vagina waardoorheen een kind zich bij de geboorte zal moeten voortbewegen. Eerst is er het zaad en de zee. Dan is er het naamgeven en het lot dat de 'ik' over de ander werpt. Celans eerste zoon François werd geboren in 1953, maar stierf enkele dagen later. Twee jaar later werd zoon Eric geboren. Vaderschap moet voor de overlevende, die zichzelf had opgelegd de herinnering aan de doden vast te houden, een zware en beladen taak zijn geweest.

Zowel bij Faverey als bij Celan past het woord *wond* in een semantisch veld waarin zich ook het woord *herinnering* bevindt. In zijn laatste bundels gebruikt Faverey het woord herinneren veelvuldig. Herinneren heeft alles te maken met de eigen existentie: 'Door te zien / blijf ik mij herinneren; // hoop ik dat ik besta' (VG 560) en 'nadat de herinnering // aan mijn naam is vervluchtigd' (VG 606). Herinneren wordt urgenter naarmate dood dichterbij komt: 'ik / ben herinnering; ik word // herinnerd tot het op is' (VG 550). Naar het einde van zijn dichterschap toe, spreekt Faverey vaak over herinneren als voorwaarde om te bestaan, als bewijs van bestaan. De toon van de gedichten verandert: er wordt meer aangesproken. Dit aanspreken is gericht tot een ander die meestal anoniem blijft, maar ook wel God wordt genoemd.

Herinneren, doorboren, wond en God zijn woorden die in de gedichten van Faverey en Celan met elkaar verweven zijn. Dit heeft te maken met het poëticale fundament waarop deze poëzie berust. Beide dichters zijn vooral geïnteresseerd in de (on)mogelijkheden die de taal biedt, in wat ik de 'oprekbaarheid' van taal noem. In dat wat poëzie opnieuw en anders onder woorden kan brengen. Interessant is dat beide dichters deze talige preoccupatie, die vaak abstracte of 'hermetische' gedichten oplevert, ook in verband brengen met oude christelijke en joodse manieren van spreken. Juist in de traditionele beelden en zegswijzen kunnen nieuwe manieren van spreken gevonden worden. Ik geloof niet dat deze dichters gelovig zijn zoals Guido Gezelle en Gerard Manley Hopkins gelovig waren. Deze twintigste-eeuwse dichters weten niet meer *hoe* ze God moeten verbeelden en dienen, maar beseffen wel dat ze zoeken naar betekenissen die met hem verbonden waren en misschien nog zouden kunnen zijn. 'Wir sind (...) immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin', sprak Paul Celan in zijn poëticale *Meridian*-rede, bijna twintig jaar na overleving van de vernietigingskampen, 'mit jedem wirklichen Gedicht (...) [gibt es] diese unabweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch' (III, 199). De taal die we spreken en waarin poëzie geschreven wordt, zal steeds aandringen tot de vraag

waar we vandaan komen en waar we naar toe gaan. De vraag naar de zin van ons bestaan.

Paul Celan sprong rond 20 april 1970 van Pont Mirabeau in de Seine en verdronk. Zijn lichaam werd tien dagen later stroomafwaarts gevonden. Op 8 juli 1990 overleed Hans Faverey na een ziekbed, twee dagen na het verschijnen van zijn laatste dichtbundel. Ik citeer ter afsluiting van dit hoofdstuk het laatste gedicht uit die bundel omdat ook dit gedicht te lezen is als een modern gebed. Gericht aan de ander die op het moment van de dood alleen nog maar zal kunnen toekijken.

> Zonder begeerte, zonder hoop
> op beloning, ook niet uit angst voor straf,
> de roekeloze, de meedogenloze schoonheid
>
> te fixeren waarin leegte zich meedeelt,
> zich uitspreekt in het bestaande.
>
> Laat de god die zich in mij verborgen houdt
> mij willen aanhoren, mij laten uitspreken,
> voor hij mij met stomheid slaat en mij
> doodt waar ik bij sta, waar jij bij staat.[32]

De ‘ontroering’ die dit gedicht opwekt, komt vooral voort uit de laatste strofe waarin tot vijf keer toe het persoonlijk voornaamwoord ‘mij’ wordt herhaald als betrof het een bezwering tegen het rationele besef in dat er snel een einde zal komen aan het bestaan. Op het moment van het einde zal er geen mij meer staan, alleen nog een jij. En hoeft het woord god niet te worden uitgesproken.

Eindnoten:

1 Ik maak gebruik van Jacques Perk, *Gedichten*, 14e, met een slotwoord vermeerderde druk bezorgd door Willem Kloos, met facsimile's naar het handschrift der Mathilde, Amsterdam, 1917; 183.
2 Artikelen die nader ingaan op de verwantschap zijn: Rein Bloem, Wat er toe doende, Over het lezen van Hans Faverey. In: T. van Deel, R.L.K. Fokkema, J. Hoogteijling, *Over gedichten gesproken*. Groningen 1982; 45-54 en Wiel Kusters, *Ik graaf, jij graaft*, Amsterdam, 1995; 96. Bloems conclusie luidt: *’Maar het verschil tussen in principe vergelijkbare gedichten van Celan en Faverey zit in de plaatsbepaling van het geheim. Celan werkt naar dat geheim toe, het wordt verzwegen, maar biedt de enige levenskans voor poëzie. Faverey werkt er juist vanaf, het geheim gaat vooraf aan de tekst, het is de buiten beeld blijvende bron van levenservaringen waaruit onwillekeurig een woord wordt geput.’* (1982; 52)
3 In het tijdschrift *Literatuur* verscheen een artikel over Caraïbische invloeden op het werk van Faverey. Zie: Hilda Neck-Yoder, Zo sprak Zoon tot Spin, Hans Faverey en de Caraïbische poëtische traditie. In: *Literatuur,* 2000-3; 159-166.
4 Rein Bloem, a.w.; 50.
5 Tomas Lieske, Poëziekroniek. In: *Tirade*, jrg. 34, 330, sept/okt. 1990; 487.
6 Ik maak gebruik van Hans Faverey, *Verzamelde gedichten*, editieverantwoording Marita Mathijsen. Amsterdam, 1993; 85.
7 Ik maak gebruik van Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main, 1983. Hieruit deel II; 30.

8 Paul Celan, *Verzamelde gedichten*, Uit het Duits vertaald door Ton Naaijkens, Amsterdam, 2003; 372.
9 Zie John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew.* New Haven and London, 1995; 221.
10 Faverey, a.w.; 520.
11 H.R. Heite, Hans Faverey, een gesprek. In: *Soma*, 2 (1971-1971), 13; 27-33.
12 Frans Vervooren, De leegte te paard. In: *Trouw*, 19-10-1990.
13 C.O. Jellema, Doorwoelde stilte. In: Hans Groenewegen (red.), *...Die zo rijk zijn aan zichzelf..., Over Hans Faverey,* Groningen, 1997; 259-277.
14 Felstiner, a.w.; 253 en verder.
15 Celan, a.w., deel II; 327.
16 Naaijkens, a.w.; 651.
17 Felstiner, a.w.; 248-251.
18 Ik geef bijbelse referenties. Jesaja 60:1: ‘Arise, shine...’ (kumi ori) - The prophet speaks to Zion, which becomes a light to the Nations. Jesaja 52:1: ‘Awake, awake, Zion ...’ (Uri, uri, Tsiyon...). Jesaja 51:17: ‘Rouse, rouse yourself! Arise, O Jerusalem...’ (hit'oreri hit'oreri kumi Yeruhalayim). Met dank aan Jean-Christophe Attías (NIAS, 2004/2005).
19 Faverey, a.w.; 536.
20 Faverey, a.w.; 628.
21 Faverey, a.w.; 593.
22 Faverey, a.w.; 601.
23 Faverey, a.w.; 624.
24 Celan, a.w., deel I; 218.
25 Naaijkens, a.w.; 267.
26 Celan, a.w., deel I; 163.
27 Felstiner, a.w.; 103.
28 Faverey, a.w.; 241.
29 Faverey, a.w.; 573.
30 Celan, a.w.; deel II; 57.
31 Naaijkens, a.w.; 399.
32 Faverey, a.w.; 655.

5 Picturale poëzie: Paul van Ostaijen, Simon Vestdijk, Wallace Stevens en Pierre Kemp

Giet een karavaan van sahara
in een kamer.

Neen, geen spoor van water
achterlaten, de taal van geen oase.

Peter Theunynck, 'Zon in lege kamer'

Corresponderend lezen impliceert dat het ene gedicht gelezen wordt in de context van het andere en dat het oeuvre van de ene dichter naast dat van een ander wordt geplaatst, waardoor betekenismogelijkheden zichtbaar worden. Door oog te hebben voor verschillen en overeenkomsten scherpen we het beeld van een bepaald dichterschap aan. Of nuanceren we de indruk die we ervan hadden. Corresponderende lezingen verrijken de tekst door toevoeging en het terugnemen van betekenis. De correspondentie die we tot stand brengen, kan fungeren als 'eye-opener'. In het nu volgende hoofdstuk wil ik de corresponderende lectuur uitbreiden door relaties te onderzoeken tussen verbale en visuele teksten. Het gaat om poëzie waarin een visueel object wordt verbeeld. Het gedicht lijkt te verwijzen naar een esthetisch object dat buiten de tekst ligt (schilderij, sculptuur, tekening), maar tegelijkertijd wordt dat object tot stand gebracht en gemanipuleerd in het gedicht. De tekst is de echo van het beeld en andersom.

Paul van Ostaijen en Vincent van Gogh

Paul van Ostaijens tweede dichtbundel *Het Sienjaal* uit 1918 opent met de cyclus 'Liederen van het werkelike leven'. *Het Sienjaal* wordt wel gekarakteriseerd als hét Nederlandstalige voorbeeld van 'humanitair expressionisme', dat 'stem wou geven aan de nieuwe werkelijkheid van de grote stad, waarin een nieuw gemeenschapsgevoel bezig is te ontwaken', maar is desondanks niet de meest gewaardeerde bundel van de dichter. Volgens Paul Hadermann mist Van Ostaijen de 'authentieke, overweldigende vitaliteit van een Hugo, een Whitman of een Majakowski. Dáárom lijkt ons de boodschap van *Het Sienjaal* soms zo opgeschroefd, zo geforceerd.'[1] Met de uitspraak van de dichter dat zijn vroege poëzie 'hoge-borstzetterij' is, heeft hij deze gedichten later ook zelf gediskwalificeerd. Toch blijken

deze gedichten bij lezing minder eenduidig menslievend, minder wereldvreemd idealistisch en meer complex dan criticus en auteur suggereerden.

> **Paul van Ostaijen (1896-1928) werd geboren in Antwerpen. Hij werkte van 1914-1918 als stadsbeambte. In november 1918 vertrok hij naar Berlijn, uit vrees in België te worden vervolgd vanwege nationalistisch activisme. Drie jaar later keerde hij naar Antwerpen terug. Hij nam dienst in het Belgische bezettingsleger in Duitsland van 1921-1923. Daarna werkte hij als boekverkoper in Antwerpen en Brussel. Ondanks verblijf in sanatoria stierf hij aan tbc. Op zijn ziekbed richtte hij nog samen met Gaston Burssens en E. Du Perron het tijdschrift *Avontuur* op. Zijn belangrijkste dichtbundels zijn *Music-Hall* (1916), *Het Sienjaal* (1918), *Feesten van Angst en Pijn* (1928), *Bezette Stad* (1921). Van Ostaijen wordt beschouwd als een van de eerste avantgardisten van de Nederlandstalige poëzie.**

De gedichten uit 'Liederen van het werkelike leven' kunnen opgevat worden als levensliederen, smartlappen, gezangen waarin alles wat met leven te maken heeft wordt bezongen. De cyclus is opgebouwd uit acht gedichten, waarvan er een bestaat uit vijf opzichzelfstaande delen. Zes van de acht gedichten dragen het woord 'lied' in de titel. Het openingsgedicht 'Een lied' lijkt op het eerste gezicht een eenvoudige beschrijving van een vrouw die bloemen strooit over haar geliefde. Maar de eenvoud wordt verbroken door het kosmische beeld dat in de tweede helft van het gedicht wordt opgeroepen. De aanwezigheid van de vrouw als een ander leidt tot het besef dat dit beeld meer dan realistisch is, 'zomerlik reëel', en een sterke innerlijke respons in gang zet. We kunnen dit het 'expressionistische' gehalte van het gedicht noemen: de concrete beschrijving wordt naar een hoger plan getild, waar grootse zaken als ziel, kracht of creativiteit aanwezig gesteld kunnen worden.[2] Ik citeer dit eerste gedicht van de cyclus, geschreven op 7 juli 1916:

> Een vrouw die, een heideheuvel afdalend, kleine, paarse
> heidebloemen strooit over het hoofd van de welbeminde
> en lacht, zó zijt gij tot mij gekomen
> zomerlik reëel, sterke
> ziel van buiten, geworden tot mijn ziel;
> kracht, die weer buitenwaarts gaat.[3]

Formeel is dit een 'vers libre' dat zich als het ware vanzelf ontwikkelt. Er is geen strofische opbouw, geen metrisch schema en geen rijm. Zelfs parallellismen die vaak voorkomen in een vrij vers (en dan als een bepaalde ordening fungeren, zo

zagen we bijvoorbeeld in ‘Song of Myself’ van Whitman) ontbreken hier. De aanwezigheid van de ander, de vrouw die haar welbeminde nadert en lacht in een landschap dat de essentie van de zomer verbeeldt (hoe we ons die moeten voorstellen met geuren, geluiden of warmte wordt niet vermeld, alleen gesuggereerd), veroorzaakt bij de lyrische spreker een intense ervaring. Alsof de werkelijkheid bezield is. Alsof het buiten naar binnen dringt en weer naar buiten keert. In zes regels wordt een sensitieve ervaring beschreven, die iets proustiaans suggestiefs heeft. *Zó is de zomer*. Zo als deze afdalende, lachende, heidebloemetjes plukkende vrouw.

Het tweede gedicht uit de reeks heet ‘Zomerregenlied’ en beschrijft wat in de titel wordt aangekondigd: een zomerbuitje. De regen wordt voorgesteld als ‘reiniging’, zij maakt de stad schoon en intensiveert de ervaring van de stedelijke ruimte: ‘mensen die zich spoeden om de reine regen te ontvluchten’, de tram die lijkt op ‘een poedel die uit het water rijst’, de dichterlijke spreker die ‘door de straten / en langs de huizen’ wandelt, straten die wit kleuren van water en licht, regendruppels die op een jas vallen en koel aanvoelen. Hier keert de ervaring van het binnen en buiten uit het vorige gedicht terug: ‘Grootste wandeling: bewuste, uiterlike ritmus / der stille handeling van het innerlike denken.’ Beelden van de grote stad (mensen, tram, plein) vermengen zich met observaties van kleine effecten van de regen: de koelte van de druppels, de damp die uit een jas opstijgt. Dit grote en kleine intensiveert de buiten/binnen-ervaring en leidt tot een sterk besef van ‘zijn’, van staan en bestaan op het plein.

> Nieuwe werkelikheid: zachte regen die mij omvat;
> stortvlaag, die mij opneemt, verder draagt in zich;
> frisheid van mijn handen en van mijn gelaat;
> onwerkelike werkelikheid, zó onverwacht,
> maar zelf wachtend op wat zij voorbereidt. Loutering.
>
> Want zoals de waters van de regen wegspoelen,
> na de reiniging, hun taak volbracht,
> zo lopen de straten, slechts met het éne doel,
> op en naar een groot plein,
> dat onbewust van wat voorbij is,
> en blank reeds, onbewust ook van zijn huidige schoonheid,
> te midden zongepias
> te rusten ligt.
>
> Zware adem. Rust. Bevrediging.
> Ik sta midden van het plein,
> zó als het plein te midden van der straten kruising ademt,
> en ben dit alles nu. Rust.

> Denken dat zich een ogenblik vergenoegt te zijn
> de gedachteloosheid van 't enige genieten.[4]

Uitdrukkingen als ‘nieuwe werkelikheid’ en ‘onwerkelike werkelikheid’ kondigen een ervaring van ruimte aan. Letterlijke stadsruimte, omdat de ‘ik’ zich midden op een plein bevindt, en een grotere, het concrete overstijgende ruimte. De ruimte van het bestaan: *ik ben dit alles nu.* ‘Er is hier. Er is tijd’ zal een andere Antwerpse dichter, Herman de Coninck, decennia later schrijven. Om de plek te bereiken moet je thuis opstappen, manieren van kijken afleggen en leren: ‘Er is niets te zien, en dat moet je zien.’[5] Hier op deze plek sta ik. De zon breekt door, het denken kan even stilgezet worden. Er is rust.

‘Nieuwe werkelikheid’, ‘onwerkelike werkelikheid’ en ‘zomers reëel’ zijn woorden die een mimetische bezwering oproepen: wat werkelijk ervaren is, moet zo opschreven worden dat het overtuigt. Werkelijkheid moet *tastbaar* worden. Tegelijkertijd doen deze herhaalde, bezwerende, maar ook paradoxale woordcombinaties beseffen dat de poëtische beschrijving altijd een *onwerkelike werkelikheid* zal opleveren. Sporen naar de echte gebeurtenissen die zich in Van Ostaijens werkelijkheid afspelen, vinden we eigenlijk nauwelijks in deze gedichten. De loopgraven vol jongens en mannen, een paar honderd kilometer naar het zuiden, de Duitse bezetting in de stad, toenemende spanningen in het oosten van Europa. Dat allemaal *is* de werkelijkheid maar blijft buiten de poëzie.

Het derde gedicht uit de reeks, opgedragen aan ‘mijn vriend en weggenoot de schilder Floris Jespers’, heet ‘Avondlied’ en beschrijft het vallen van de avond in de stad. Dit is geen eenvoudig lied, maar een ‘geweldige fatum-simfonie’. Ze begint rustig, als de dichterlijke spreker de sfeer van een huiskamer ter sprake brengt: ‘Woonkamer, o kultus van de nietige dingen!’ De lamp, theekop en schotel en de stilte van de tuin tegen het vallen van de avond, roepen een nostalgisch verlangen naar de moeder op: ‘Hoe warm is de stem van mijn moeder en alle herinnering.’ Maar na deze zachte opmaat, deze plechtige inleiding met het weemoedige adagio, breekt de verscheidenheid van muziek en ritme door, in het beschrijven van de kantoorklerk die door het aansteken van de lamp ineens in een zee van licht zit, van de meisjes die de hele dag op zolderkamertjes hebben doorgebracht en nu naar buiten komen, van het verkeer in de straten en de mensen die naar huis gaan, van de tram in het late zonlicht: ‘dit trem-schip dat de laatste scherven / van de zon op dek poogt te vergaren.’ Het middendeel van het gedicht voegt aan dit beeld van de stad tegen het vallen van de avond niets toe, maar herhaalt en versterkt het beschrevene. Beeld en klank vallen samen:

> Even overheersen de pauken, de pauken: hoor de trem, hoor de trem,
> jankt een hond, kletst een zweep; maar een klarinet doet ironiek:
> (Tijl, Tijl, valt de bijl) merriegehinnik;

somber onderlijnen de bassen: huizen die zwart in de duistere hemel zinken;
weer even lichten de simbels, bliksem die flitst: een huis vol licht;
inniger worden de bassen, de avond die zwaarder zich toevouwt,
somberte zich sluit over de stad, alles verzinkt in duisternis,[6]

Het beeld van de 'simfonie', het veelklankige muziekstuk wordt zwaarder en negatief beladen door de tot twee keer herhaalde zin: 'Abattoir van al de illuzies: tentaculaire grootstraat!' Illusies worden afgeslacht in deze avondlijke stad die een kluwen van straten is. Dit is het terrein van vrouwen die 'immer kleine meisjes' zijn. Dit is het moment van de 'avond: buik van smarten', van 'bekende deuntjes: genot van de gigolo's'. Maar dan 'sterft de avond van de grootstraat'. In het laatste deel van het gedicht wordt het 'finaalmotief' aangegeven en eindigt het met het vallen van de nacht en het wachthouden van de nachtwaker. Aan het slot staat iets wat ons terugbrengt naar de reflectie op wat werkelijk en onwerkelijk is, in de beschrijving van wat de volgende morgen zou kúnnen gebeuren:

Morgen zullen de kinderen onthutst ontwaken
en als de vrouwen het kamervenster zullen openzetten, zullen zij verbaasd de straat overschouwen,
als was het de eerste maal dat zij dit venster openden ofwel: een vreemde straat.[7]

Hier komen we opnieuw bij de binnen/buiten-thematiek die een vervreemdingseffect in gang zet: het venster wordt geopend: de nieuwe morgen leidt tot een nieuwe blik op de straat. Op een ander moment wordt *anders* gekeken naar *dezelfde* ruimte. Wat eerder werd aanschouwd, ziet er bij het openen van het venster ineens onherkenbaar uit.

We zijn nu aangekomen bij het vijfdelige Vincent van Gogh-gedicht. In het eerste deel wordt de schilder beschreven als een profetische kunstenaar: 'Profeet van Paturâges en zuiderzonminnaar.' Hij is in staat het bestaan in schilderijen tot expressie te brengen: 'diepbewogen dichter / die de zware dingen van buiten licht schiep, / herschiep als de kompleet blauwe lucht.' Vincent schildert met wijn en bloed (wijn tot bloed) en brengt tot uitdrukking dat kunst liefde is en allesomvattend: 'Kunst is de liefde in elke daad. / Kwintessens. En het volledig liefde zijn.'

Interessant is dat we ook in dit gedicht de preoccupatie met het binnen/ buiten tegenkomen: het woord 'buiten' wordt in het eerste deel van het gedicht vier keer herhaald: 'herder die het onvruchtbre gebeuren / van buiten, naar het grote centrum dreef', en drie regels verderop: 'de dubbele machteloosheid van het naar buiten kijken', en weer drie regels verder: 'al die machteloze vreemdelingen van buiten.' Van Ostaijen herkent in het werk van de schilder zijn eigen obsessie met het binnen/buiten. De dubbele machteloosheid van het naar buiten kijken: betekent dat 'binnen' 'in ons zelve' gevangenzitten? Opgesloten zijn in het lichaam

of in taal? Zit de verdubbeling hem in de machteloosheid van het goed observeren en daarna niet kunnen weergeven of dat nu in schilderij of gedicht is? In de derde strofe van dit gedicht staat opnieuw een tamelijk raadselachtige passage:

> Niet het te zijn of niet te zijn is de levensopgaaf,
> maar het misterie van het zijn vult alles.
> Het eigen zijn. Dat over alles te leggen.
> Wordt eigen zijn van de omgeving.
> Alles te vervormen, te martelen, te doden
> tot schoonheid.[8]

Het mysterie van het zijn en het 'eigen zijn' draaien als beelden in elkaar en maken in die draaibeweging duidelijk dat het niet alleen gaat om het 'ik' en het werk, maar ook om meer: om het 'eigen-zijn'-worden van de omgeving. Ik word omgeving en omgeving wordt mij. Dát in je schilderijen proberen vast te pakken, is wat de jonge dichter in het werk van zijn voorganger herkent en bewondert. 'Meer dan uw werk. Dit is het grote, / het oneindige', zo luidt het begin van het tweede Van Gogh-gedicht. Hier komen we in de kern van de reeks van liederen:

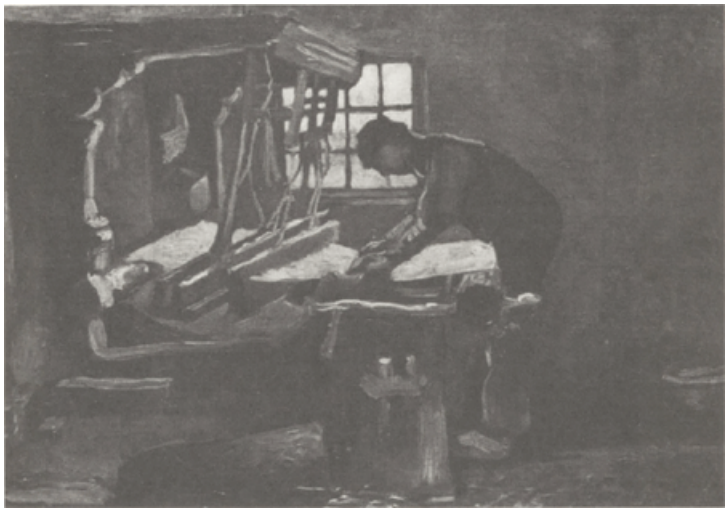
> Meer dan uw werk. Dit is het grote,
> het oneindige. Het venster
> op de ganse wereld.
> Ook alles wat in de verte schijnt
> strekt zich daarbinnen deinend uit.
> Een venster is alles.
> De ganse wereld ligt binnen één venster.[9]

De 'dubbele machteloosheid' van naar buiten kijken en dat wat buiten is naar binnen halen, heeft alles te maken met dit venster op de ganse wereld. Met de wereld die binnen het venster besloten ligt. Met de wereld buiten, die de schilder, die zich binnen bevindt, nooit *precies* kan afbeelden. Van Ostaijen positioneert zich in de plaats van de schilderende Vincent. Hij kijkt uit het venster en probeert alles daarbuiten te vatten in het raamwerk dat zijn schilderij is. Geert Buelens interpreteert in zijn indrukwekkende dissertatie deze passage als volgt: 'De humanitaire Van Ostaijen wil niet alleen de medemens, hij wil simpelweg alles. In zijn theoretische stukken geeft hij intussen wel aan dat mimese voor hem niet langer een criterium is, maar uit de gedichten blijkt waar dit in de praktijk op neerkomt. Het is een vorm van totaliserende abstractie. Het schilderij slaagt er door abstrahering in om zo *alles* in zijn kader op te nemen, óók wat realistisch gezien "buiten" het afgebeelde tafereel valt. [...] De realiteit wordt dus allerminst losgelaten. Zowel de eigenlijke verbeelding door de kunstenaar als de decodering

hiervan door de lezer/toeschouwer spelen zich uiteindelijk nog altijd af op een realistisch niveau.'[10] Schilder en dichter willen de werkelijkheid weergeven, maar realiseren zich dat die weergave de werkelijkheid ook verandert.

Laten we vanuit de gedichten een interactie in gang zetten met de schilderijen. Welke vensters schilderde Van Gogh en op welke realistische wereld boden zij uitzicht? Er zijn veel schetsen, tekeningen en schilderijen in Van Goghs oeuvre waarop ramen staan afgebeeld. Op sommige van die prenten staan personages, op andere ontbreken zij en is geen kijkende instantie aanwezig. Vooral in het begin van zijn carrière maakte Van Gogh veel tekeningen van werkende mensen (de naaiende vrouw, de wever, de boerenvrouw, de aardappelschilster) die afgebeeld zijn tegen een oplichtend raam: het licht dat zij nodig hebben voor hun handelingen komt van buiten.

Op het schilderij *Wever de draden in orde brengend* bijvoorbeeld, gemaakt in mei 1884, zien we een man gebogen over een weefgetouw. Hij is een donkere figuur, het licht valt op zijn handen en het werk. Het schilderij geeft uitdrukking aan de beslotenheid binnen tegenover de wijdsheid en het licht buiten. Beslotenheid impliceert concentratie en isolatie van de buitenwereld. Van de omgeving buiten is niet meer te zien dan een vage horizon. Op andere tekeningen en schilderijen



Wever de draden in orde brengend, 1884

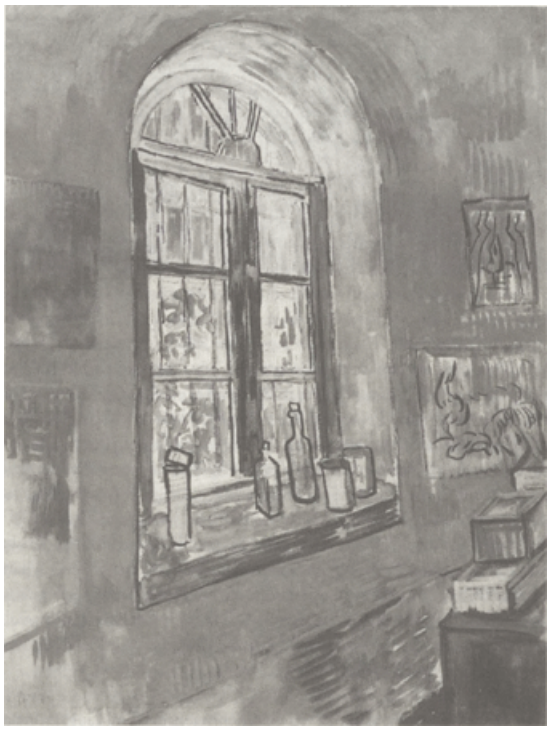
van wevers uit dezelfde tijd zien we soms het torentje van Nuenen en bijvoorbeeld ook een vrouw die zich naar de grond buigt en iets opraapt. Via het raam zien we de buitenwereld. ‘Ook alles wat in de verte schijnt / strekt zich binnen deinend uit.’

De aquarel *Vrouw bij het raam, breiende* biedt een binnentafereel met uitzicht naar buiten en ook hier is iemand aan het werk: een vrouw zit met haar rug naar het raam te breien. Vanuit het venster hebben we uitzicht op een polderlandschap met een bouwsel in de verte: ‘het grote, het oneindige’. Op de vensterbank dichtbij staan drie potten met opbloeiende bloembollen. Ook dit is een nadrukkelijke binnen/buiten-voorstelling: beslotenheid die met wijdsheid in contrast staat. De

Vrouw bij het raam, breiende, 1882

vrouw keert zich af van die wijde wereld. Zij zit met haar rug naar het raam. Waarom? Wilde Van Gogh haar bezige handen in beeld brengen? Of thematiseerde hij hiermee de veilige beslotenheid van het binnen zijn? Het buiten bestaat alleen binnen het kader van het raam. Voor de vrouw bestaat het niet. Zij heeft haar schoenen uitgetrokken om haar koude voeten op een stoof te zetten. De naaimand staat naast haar op een stoel. Dit is huiselijkheid. Cultus van nietige dingen.

Van een heel andere orde is de gouache getiteld *Venster van Vincents werkkamer*, die Van Gogh maakte toen hij zich na zijn grote inzinking in 1889 in het gesticht van Saint-Rémy-de-Provence had laten opnemen. In dit voormalig klooster



Venster van Vincents werkkamer, 1889

betrok hij een slaapcel op de eerste verdieping en kreeg hij een werkkamer op de begane grond. Het gebouw was omringd door een grote tuin met bloemen. Van Gogh zou deze gouache hebben gemaakt in oktober 1889 toen hij een aantal weken zonder linnen zat en dus niet kon schilderen. Jan Hulsker noemt de gouache 'rustig-beheerst' en stelt vast dat zij voor het eerst het interieur van het klooster toont. De heldere kleuren, het groen en blauw, die achter het raam zichtbaar worden, en het okergeel van de kamer binnen, suggereren optimisme. De slaapcel is een veilige ruimte. Maar de gouache roept ook iets tegenstrijdigs op, iets wat de machteloosheid van kijken omvat. De toeschouwer kijkt hier *met de schilder mee* door het raam van zijn werkkamer waar tralies voor zitten. Het uitzicht wordt belemmerd. Er is de suggestie van benauwdheid, opgesloten zijn, gevangenschap. De schilder reproduceert bovendien zijn eigen werk: op de tekening hangen andere tekeningen en schilderijen aan de muur. Niet alleen het echte raam, maar ook de schilderijen en tekeningen als 'vensters' zijn afgebeeld, bieden een uitzicht dat geen werkelijk uitzicht is. De slordigheid van maatgeving en perspectiefweergave van het raam lijken erop te wijzen dat deze tekening snel gemaakt is. De lege flessen op de vensterbank zijn er achteraf, bijna achteloos op aangebracht.

Ten slotte wil ik als corresponderende illustratie bij Van Ostaijens 'venster op de ganse wereld' ook refereren aan het raam dat een klein beetje naar binnen openstaat op het beroemde schilderij *Vincents slaapkamer.* Van Gogh maakte verschillende versies of kopieën van dit schilderij dat zijn slaapkamer voorstelt in het 'gele huis' in Arles. Hij huurde dit huis/atelier in 1888 om er samen te wonen en werken met de schilder Paul Gauguin. Hoewel het samenzijn uiteindelijk leidde tot de grote crisis waarbij Van Gogh zich een deel van zijn oor afsneed, was het aanvankelijk inspirerend. De in oktober 1888 voor het eerst geschilderde slaapkamer werd in april 1889 naar Theo gestuurd, maar bladderde af. Op verzoek van zijn broer schilderde Vincent hem opnieuw tijdens zijn verblijf in Saint-Rémy. Vanuit het klooster keek hij dus *via* het schilderij terug naar zijn vrolijke slaapkamer in Arles. Het raam op dit schilderij biedt uitzicht op een groene wereld en roept de suggestie van warm zonlicht op. Van een plantsoen dat 'zomerlik reëel' is. In dit schilderij gaat het om het binnentafereel, waarin elk detail (kleren aan haakjes, lampetkan, flesjes, borstel, versleten houten vloer) aandacht vraagt. Er hangt een spiegel, maar er is geen beeld van de schilder in aanwezig (zoals in spiegels van bijvoorbeeld Jan van Eyck of van Velasquez). Aan de muur hangen zojuist voltooide schilderijen. Ook hier verwijst Van Gogh naar zijn eigen werk. De beslotenheid van de slaapkamer drukt intimiteit uit.

Op deze afbeeldingen van schilderijen en tekeningen van Van Gogh worden vensters getoond die uitzicht geven op een buiten en tegelijkertijd een binnenwereld

Vincents slaapkamer, 1889

benadrukken. Maar naast de echte vensters fungeren ook de schilderijen en tekeningen die Van Gogh *in* zijn eigen tekeningen en op schilderijen *reproduceert* als ‘vensters’. Zij bieden uitzicht op de geschilderde wereld. En we kunnen een stap verder gaan en de daadwerkelijke schilderijen (de museale objecten) beschouwen als vensters. De lijst om het schilderij is een kader waardoorheen we ook nu nog uitzicht hebben op Vincents wereld van toen.

Van Ostaijen spreekt van ‘het venster’ en refereert daarmee wellicht aan concrete afbeeldingen, maar wijst ook op de handeling van *het van binnen naar buiten* schilderen. Het venster is een metafoor voor dat wat een schilder ons laat zien. Als gezegd kan het schilderij zelf een ‘venster op de wereld’ zijn; het is immers een omsloten voorstelling die uitzicht biedt. Staan wij, beschouwers van het schilderij, en lezers van het gedicht in ‘de ganse wereld’ of is het andersom, bieden schilderij en gedicht als ramen ons een blik op die wereld? Bevinden wij ons binnen of buiten de realiteit, dat is de vraag waar Van Ostaijen ons mee confronteert.

Terug naar de poëzie. Er volgen in de reeks ‘Liederen van het werkelike leven’ nog drie Van Gogh-gedichten, waarin de dichter de schilder laat spreken over leed en leven, dood en geluk. Het lijden voor de kunst, harmonie en disharmonie zijn hier typerende expressionistische gedachten. Zij delen iets mee over de belangrijkste stroming in de kunst op dit moment, oktober 1917. De twee hierop volgende gedichten, ‘Het stille lied’ en ‘De appel’ staan los van het vijfdelige ‘Vincent van Gogh’-gedicht, maar kunnen er wel mee in verband gebracht worden. Het beeld van de lente, van ‘Botticelli over het land zien gaan’ en van de ‘bomen hun geweldig bottende takken, levensdrift die de Japannezen begrepen’ roepen de bloesemtakken van de schilder in herinnering, die hij natekende van Japanse prenten.

In het gedicht ‘De appel’, geschreven op 10 oktober 1917, is Van Gogh wellicht ook aanwezig. Het eerste schilderij dat Van Gogh met verf maakte was een stilleven met appels.[11] Later schilderde hij nog meer manden met appels. Belangrijk is de wijze waarop aan het begin van dit vers naar de appels gekeken wordt: ‘Toen mijn ogen de ronde vrucht hadden bekeken / en toen zij hadden begrepen de appel zó-als hij werkelik aanwezig was.’ Dit is een kijken *zonder* machteloosheid. Maar er is en blijft een verschil tussen het aanschouwde beeld van een appel en de handeling van het bijten in een appel: ‘Doch eerst toen mijn tanden de ronde wonde / in de appel hadden gevonden, heeft zich het beeld / tot handeling bezield.’ Er blijft een discrepantie tussen de intensiteit van uitdrukking van de appel en het ervaren van de appel in de werkelijkheid. In de uitdrukking is altijd meer aanwezig, is de ‘expressie van een onloochenbare persoonlijkheid’ verweven. Zo zegt Van Ostaijen het als hij in ‘Kerstmistentoonstelling van het kunstverbond’ de appelstillevens van Floris Jespers beschrijft en vergelijkt met die van Van Gogh.

We kunnen Van Ostaijens ‘Liederen van het werkelike leven’ lezen via schilderijen van Van Gogh om zo een semantisch veld te openen dat meer omvat dan het ‘pathos’ van de humanitaire expressionisten, dan ‘een hele pseudo-mystieke of -filosofische rommel in de beeldspraak’.[12] Van Gogh is voor Van Ostaijen de schilder die zijn blik heeft geopend op de dynamiek van de voorstelling: ‘Men neme als voorbeeld het doek *Een koffiehuis*. De lampen, het biljart zijn naar hun communicatief dynamische waarde gegeven, d.i. volgens de stemming die zij werkelijk voortbrengen en representeren; niet volgens hunne statische machteloosheid’, zo schrijft hij in een kritiek uit 1917.[13] Maar Van Gogh is ook degene, zo blijkt uit bovenstaande lectuur, die hem iets anders heeft geleerd: naar buiten kijken en relaties tussen buiten en binnen leggen. Het aanschouwen van een schilderij begint op een bepaald punt, maar de blik dwaalt weg en ontsnapt als er ruimte wordt gecreëerd via een letterlijk of figuurlijk venster. Zodra je kijkt, breng je de verbeelding op gang en ga je aan de realiteit *an sich* voorbij. Ik citeer ter illustratie van deze gedachtegang uit een brief van Vincent aan zijn broer Theo. Het is 28 november 1885:

‘Wilde u nog enige impressies van Antwerpen schrijven. Vanmorgen heb ik een heel echte wandeling gemaakt in de plasregen, een tocht die ten doel had om mijn goed van het douanekantoor te halen; de verschillende entrepots en hangars aan de kaaien zijn erg mooi. Verscheiden keren reeds ben ik op allerlei manieren langs die dokken en kaaien gewandeld. Vooral wanneer men uit 't zand en uit de hei en de stilte van een boerendorp komt, en lang niets anders dan in een stille omgeving is geweest, is het curieus als contrast. Het is een ondoorgrondelijke warboel. (...) Ik zou er wel eens met u willen lopen, om te weten of we 't zelfde kijken. Men zou er alles kunnen maken, stadsgezichten - figuren van 't meest uiteenlopend karakter - de schepen als hoofdzaak met water en lucht, een fijn grijs - maar vooral - japonaiseries. Ik bedoel, de figuren zijn er altijd in beweging, men ziet ze in de zonderlingste entourages, alles grillig, en er ontstaan vanzelf telkens interessante tegenstellingen’. (1980; 301)

Te weten of we hetzelfde kijken kan een sleutelzin zijn om de opvattingen over hun werk van Van Gogh en Van Ostaijen te omschrijven. Het gaat erom te *kijken* en weer te geven en daarbij de afstand tussen visie en uitdrukking te doorgronden. De ‘interessante tegenstellingen’ die in het aanschouwde zichtbaar zijn, worden niet door iedereen waargenomen. De machteloosheid van het kijken heeft te maken met de moeilijkheid van weergave van dat wat aanschouwd wordt, en dus met de (on)mogelijkheid van mimese, maar ook met het kijken zelf. Waar staan we als we kijken? Wat zien we eigenlijk? *Wat kunnen we ervan maken?*

Soorten beeldgedicht

Vele dichters hebben het aanschouwen van een schilderij als aanleiding genomen tot het schrijven van een gedicht. Karel Porteman en Hugo Brems stelden in 1979 een thematische bloemlezing samen van dergelijke Nederlandstalige ‘beeldgedichten’ in *Poëzie en beeldende kunst* en Tom van Deel deed dat negen jaar later opnieuw in *Ik heb het Rood van 't Joodse Bruidje lief* (1988). Van Deel onderscheidt twee soorten beeldgedichten. Hij noemt dichters als Albert Verwey, P.C. Boutens, Gerrit Achterberg, Willem van Toorn en C.O. Jellema, die in hun poëzie aandacht hebben voor beeldende kunst. Zij schrijven een gedicht naar aanleiding van het object dat zij zien; zij ‘vertalen’ het aanschouwde beeld in poëtische woorden en gebruiken het om eigen poëticale opvattingen te illustreren. Van Deel onderscheidt ook zogenaamde *cumulatieve beeldgedichten*, betrekking hebbend op het totale oeuvre van een kunstenaar. Deze gedichten ‘verwerken [...] de indruk die verschillende kunstwerken op de dichter hebben gemaakt en geven meestal een kunstenaarsportret met behulp van een karakteristiek van al zijn werken te zamen’ (1988; 9). Er wordt een poging gedaan de kern van het oeuvre te bevatten.

Een mooi voorbeeld hiervan in Nederlandstalige poëzie zijn gedichten uit de reeks ‘De getekende naam’, opgenomen in Luceberts *Apocrief/ de analphabetische*

naam uit 1952, waarin de dichter schrijft over Arp, Klee, de primitivistische schilder Rousseau Le Douanier en andere beeldend kunstenaars. In deze gedichten wordt het werk van de genoemde kunstenaars gevangen in een bepaald beeld, dat representatief is voor hun manier van schilderen. In het gedicht over Miró bijvoorbeeld, wordt beschreven hoe een krul zich vermenigvuldigt en weet de dichter met die krul de zwarte dunne lijnen en figuren, dat wil zeggen de bijzondere techniek van de schilder, te typeren. In het gedicht over Moore rollen aarde, mens, borst en hoofd over en door elkaar heen. Dat is een treffend beeld om de ronde beeldhouwobjecten van deze kunstenaar te representeren. Ook Luceberts gedicht over de beeldhouwer Constantin Brancusi (1876-1957) geeft een rake indruk van diens uitgebalanceerde en verstilde oeuvre:

brancusi

robuste bal als een buste
kussen als glazen kogels
obelisken als vliegende vissen
vage vogels als kussen

wufte vleugels
spelen met gewichtige stenen
een spel van stem en stilte

zwanen als besneeuwde tempels
kussen als beschaduwde poorten
drempels tussen lucht en aarde
schuwe zwanen als kussen

Door de herhaling van zinnen met ‘als’, de herhaling van woorden en woorddelen (kussen, zwanen, buste) én de herhaling van klanken. wordt iets uitgedrukt van de eentonigheid, de ingetogenheid van de marmeren, gestileerde en abstracte beelden van Brancusi. Niet één beeld, bijvoorbeeld dat van het ei dat een liggend hoofd is, dat van een langgerekte vogel of de bronzen gepolijste ‘vogel in de ruimte’ die als het ware niet meer is dan een rechtopstaande licht bollende kolom, maar meerdere beelden worden in dit gedicht tegelijk opgeroepen, waarbij vooral de indruk van een gelijktijdige balans van lichtheid en zwaarte wordt weergegeven.

Naast deze twee vormen van beeldgedicht, kan een derde geplaatst worden (zoals te lezen is in Van Gorps *Lexikon van Literaire Termen*): het fictieve beeldgedicht, waarin een niet bestaand kunstwerk wordt geëvoceerd. Bovendien kunnen we nog een vierde vorm van beeldgedicht introduceren: gedichten waarin de

dichter zelf met kleuren aan de slag gaat en waarin als het ware twee vormen van presentatie, kleuren of schilderen én schrijven, *door elkaar heen* gebruikt worden. Dit is natuurlijk een zeer gecompliceerde vorm van beeldpoëzie, omdat de dichter zelfs als hij net doet alsof hij schildert, gebonden blijft aan woorden.

De vier vormen van beeldgedichten krijgen vaak interessante nuances. Bijvoorbeeld als gedichten een bepaald beeldend object als uitgangspunt nemen en dan een eigen kant op gaan, een eigen *statement* formuleren. Zo keert dichter Huub Beurskens (1950) in het lange gedicht 'De snelle sprong' naar aanleiding van het schilderij *De arcadische herders* van Nicolas Poussin (1594-1665) terug naar de plaats van zijn jeugd. Het verloren Arcadia blijkt verbonden met de verkrachting van een vrouw en wordt bij terugkeer verziekt door muziek uit een gettoblaster. Toch laat de dichterlijke spreker zich niet beïnvloeden door new-age-achtige types die opleggen hoe men 'terug-naar-de-natuur' kan komen: 'maar om de dooie dood niet dat ik me het natuur- / beleven uitdrijven laat door dames en heren die baatziek / het mensdom instrueren hoe accumulerend het hinderend heden / te passeren op weg naar een limietloos simuleerbaar Eden.'[14] Van het romantische schilderij van Poussin brengt Beurskens ons naar eigentijdse natuurliefhebbers en wereldverbeteraars en ten slotte naar een woelende, onaanzienlijke pissebed op het mos.

S. Vestdijk en Wallace Stevens

Beeldgedichten die geschreven worden naar aanleiding van een plastisch object dat *niet* bestaat, worden fictief genoemd. De dichter verbeeldt zich een schilderij of object en roept dat in zijn gedicht op. Voorbeelden zijn het gedicht 'Het beeld' van Paul Rodenko (uit: *Orensnijder tulpensnijder*, 1975) of 'Het eerste kunstwerk van taal voor de collectie Peggy Guggenheim' van K. Schippers (uit: *Sonatines door het open raam*, 1972). Vaak is moeilijk uit te maken of een gedicht een verzonnen object oproept of een dat daadwerkelijk bestaat. Sommige dichters geven expliciete aantekeningen bij hun gedichten, waarmee de lezer op zoek kan gaan naar het beschreven object. Andere dichters laten deze referenties bewust achterwege en dagen de lezer uit zelf uit te vinden wat beschreven werd.

Ik zal in het hierna volgende met Van Ostaijens *Het Sienjaal* in het achterhoofd, een corresponderende lezing uitzetten naar gedichten van S. Vestdijk en de Amerikaanse dichter Wallace Stevens, waarin relaties tussen (al of niet fictieve) schilderijen en poëzie aan de orde zijn. Ik neem Vestdijks bundel *Fabels met kleurkrijt* uit 1938 als beginpunt en leg van daaruit verbanden met *The Man with the BlueGuitar* (1937) van Wallace Stevens. Opnieuw probeer ik door gedichten en afbeeldingen met elkaar te confronteren meer greep te krijgen op de betekenismogelijkheden van de poëzie en de poëticale opvattingen van de verschillende dichters.

Simon Vestdijk (1898-1971). Geboren in Harlingen. Artsexamen in Amsterdam, huisartspraktijk, daarna ook studie muziek. Vanaf 1932 wijdde hij zich volledig aan het schrijverschap. Hij debuteerde met gedichten in *De Vrije Bladen.* De poëzie komt tot stand in vier 'perioden': in de vroege jaren dertig, tijdens internering in Sint Michielsgestel (1942-1943), in de hongerwinter van 1945 en midden in de jaren vijftig (1955-1956). De gedichten worden intellectualistisch, gekunsteld en ook classicistisch genoemd. Vanaf de jaren veertig ligt er meestal een van tevoren bedacht schema ten grondslag aan de gedichten. Na 1956 schrijft Vestdijk geen poëzie meer; hij kon naar eigen zeggen geen aansluiting vinden bij de generatie van experimentele dichters. De auteur Vestdijk is vooral gecanoniseerd vanwege zijn romans en essays. Hij ontving de P.C. Hooftprijs in 1950; de Grote Prijs der Nederlandse Letteren in 1971. Belangrijkste dichtbundels: *Berijmd Palet* 1933, *Simplicia* 1941, *Mnemosyne in de bergen* 1946, *Gestelsche liederen* 1949, *Rembrandt en de engelen* 1956.

Alle vijftien gedichten uit Vestdijks *Fabels met kleurkrijt*[15] zijn opgebouwd uit zes strofen (met omarmend of gekruist rijm) van vier regels. De versregels hebben een duidelijk ritmisch patroon van acht tot tien lettergrepen (het zogenoemde 'syllabische' vers). De gedichten bezitten dus een strakke formele ordening. Vestdijk hield van een 'nauw keurslijf', aldus Van Deel, waarin hij vervolgens 'ongedachte vondsten' kon invoegen.[16] In elk gedicht lijkt, zoals het hoort in een fabel, een 'verhaal' met een moralistische strekking gepresenteerd te worden, waarin een bepaald dier of figuur opvalt (lam, papegaai, vissen, kluizenaar en wolven, lieveheersbeestjes, paddestoelen, man en paard, eik, visser, beuk en berk, jachthonden, vrouw en katten, gitaar, steltlopers, spin). Ook komt in elk gedicht, met uitzondering van het achtste over een eik en het elfde over jachthonden, een bepaalde kleur naar voren. Het eerste gedicht vertelt bijvoorbeeld van een *wit* lam, het zevende van een *bruin* paard. *Goud* en *zilver* komen als kleuren van visjes aan de orde in het derde gedicht over een sjah die meisjes bezoekt. *Blauw* is de kleur waarin de fabel getekend wordt van een vrouw die sterft in het gezelschap van haar twee katten. *Zwart* is de kleur van het spinnenweb in het slotgedicht, maar ook van de lieveheersbeestjes tussen de gordijnen in gedicht vijf.

Fabels verbinden we van oudsher met een boodschap. Het gaat om een vertelling waarin dieren handelend optreden en waarin een moralistische mededeling verborgen zit. Denk aan Jean de La Fontaines beroemde fabels over dieren. In *Fabels met kleurkrijt* is de les die we uit de verhalen zouden moeten opmaken niet altijd duidelijk. De met krijt getekende schetsen leveren vage contouren. Wat wel onmiddellijk opvalt, is dat onheil, somberheid en ondergang in deze fabels aan de orde zijn. Ter illustratie lees ik fabel VI:

HOE somber in den manenschijn,
Hoe bleek dat spokig kegelspel,
Zijn het dezelfde hoeden wel
Die overdag zoo kleurig zijn?

Het rood en paars en wit en grauw
Is eender bleek en eender druipend:
Een nevelrijk om in te sluipen
Slechts voor de ergste nevelvrouw.

Er bukt er een, met mand en schort,
Zelf half vergaan in haar gewaden,
Zij zoekt in 't mos de vocht'ge paden
Waar 't lijkje langsgedragen wordt

Van 't kind dat van de zwam zal eten
Die zij beblaast met leege mond,
Haar tanden staan nog in het rond
Van voor'ge jaren, hier vergeten.

Zij plukt een schelp, zij plukt een schaal,
Zij bukt en plukt en streelt er negen,
Straks gaat zij weer haar hoog're wegen,
Op deze heks is geen verhaal.

Tot slot, van alle die er staan
Eén leegzuigend, verslindt zij 't gift,
Bezield door de vergeefsche drift
Om aan het eig'ne dood te gaan.

Een sprookjesachtig en angstaanjagend verhaal vernemen we hier. Twee verschillende betekenisvelden schuiven over elkaar heen: er is een natuur-isotopie (bos, paddestoelen, nevel) en een sprookjes-isotopie (spook, heks, vergif, kinder-lichaam, dood). De lezer kan het gedicht interpreteren als een beschrijving van de natuur in een vochtig, nachtelijk bos. En hij kan een sprookje lezen waarin een heks tovert met gevaarlijke zwammen om daarmee een kind te vergiftigen. Laten we de fabel eens stap voor stap doorlopen.

In de eerste strofe wordt een (retorische) vraag gesteld over ‘dat spokig kegelspel’. Degene die spreekt, de lyrische verteller, vraagt zich af of dit ‘dezelfde hoeden’ zijn die overdag kleurig zijn. Kegelspel en hoeden verwijzen naar (de vorm van) paddestoelen. Overdag zijn zij rood, paars, wit en grijs. Nu in maanlicht en

mist zijn zij ‘eender bleek’. Over dit nachtelijke natuurtafereel wordt een tweede betekenisveld gelegd: in de nevel opereert een ‘nevelvrouw’. Wie zij is en wat zij doet wordt in de vier volgende strofen uitgewerkt. Zij draagt mand en schort en zoekt naar de paden. Zij ‘beblaast’ een zwam, ze plukt een schelp en een schaal (bijzondere vormen van paddestoelen), raakt negen paddestoelen aan en zuigt tot slot een zwam leeg. Terwijl zij dit onderneemt wordt op de grens van strofe drie en vier vooruitgewezen naar de dood van een kind dat van een paddestoel zal eten en vergiftigd zal worden. Het enjambement is hier veelbetekenend; het overstijgt de witregel en trekt zo aandacht naar zich toe: ‘Waar 't lijkje langsgedragen wordt / / Van 't kind dat van de zwam zal eten.’ Hier wordt iets voorspeld dat te gebeuren staat: er zal een kind van een paddestoel eten en daarna zal het lichaam weggedragen worden over het pad in het mos. Gesuggereerd wordt dat de heks de dodelijke paddestoel ‘beblaast’: met haar adem vergiftigt. In de slotstrofe wordt een verklaring gegeven voor deze handeling van de nevelvrouw/heks. Zij is ‘bezield door de vergeefse drift om aan het eigene dood te gaan’. Het meest verrassende en ingewikkelde is hier de betekenis van ‘het eigene’. De heks handelt uit woede, hoewel die een ‘vergeefsche’ boosheid is. ‘Aan het eigene doodgaan’ is kennelijk tegelijkertijd wens en angst: er is bezieling en drift die hier op elkaar inwerken. Het eigene is dat wat natuurlijk, aangeboren, persoonlijk is, maar dat lijkt nu juist aan een ‘nevelvrouw’ te ontbreken. Zij kan niet doodgaan maar zal vervliegen: ‘Straks gaat zij weer haar hoog're wegen / Op deze heks is geen verhaal’ lezen we aan het einde van strofe vijf. Ook hier spelen de twee betekenisvelden een rol: de vrouw zal als mist in niets opgaan, dus is er geen verhaal. De heks bestaat niet. Maar toch volgt in de zesde strofe nog een verklaring voor haar gedrag. Het sprookje en het natuurgegeven houden allebei stand.

We weten niet welke tekening Vestdijk in gedachten heeft als hij dit gedicht maakt. We weten niet of een bestaande prent als inspiratiebron heeft gewerkt. Als we zelf op zoek gaan naar beelden die aansluiten op dit gedicht, kunnen we schetsen en tekeningen van bijvoorbeeld Jan Toorop voor ogen nemen. Zijn symbolistische tekeningen met potlood en krijt geven geen objectieve schets van de werkelijkheid, maar een beeld vol dromen, visioenen en emoties, en bijvoorbeeld nevelvrouwen die oplossen in de lucht.

Vestdijk schreef complexe en geconstrueerde poëzie, waarin het niet ging om gevoel, taalspel of idee, maar om een visueel beeld. In het essay ‘Het kernpunt der poëzie’ noemde hij deze visuele voorstelling de ‘concrete plastiek’. Hij beschouwt haar als de ruggengraat van het vers die veelbetekenend kan zijn zonder in abstracte betekenis te verstarren of in welluidende gevoelsexclamatie te vervluchtigen. Poëzie loopt het gevaar te veel muziek te zijn (klank) of te veel proza (wijsgerig betoog), maar dit gevaar wordt afgewend wanneer het gedicht ‘schilderen met woorden’ is. De plastische dichter is te verkiezen boven de zingende of bewerende

dichter. De vijftien fabels die Vestdijk in het najaar van 1937 schreef, bevatten een sterke visuele voorstelling ofwel ‘plastiek’. In fabel X bijvoorbeeld aanschouwen we twee dicht bij elkaar groeiende bomen die elkaar ondersteunen (één vergroeid beeld opleveren) en tegelijkertijd ondergronds dreigen te verstikken. Moraal die we meekrijgen is dat bomen/mensen elkaar kunnen verstikken, hoewel aan de oppervlakte lijkt dat zij harmonieus met elkaar bestaan. Andere fabels leveren niet één visueel beeld, maar tonen een zich in tijd afspelend verhaal dat aan die voorstelling verbonden is. Zo wordt in fabel VII het beeld gepresenteerd van een man en een paard die, nadat ze samen een omweg maken, verloren raken in het moeras. Boeren gaan hen zoeken, maar horen alleen ‘rochelende vloeken’, andere mensen beweren dat ze een zwart paard dat een hoef mist voorbij hebben zien stormen. Moraal van dit gedicht is dat de mens ten onder gaat (wil gaan) als hij zich laat leiden door het dier.

Bijna alle fabels leveren dus een sterke visuele indruk. Dat wordt mede bewerkstelligd door de kleuren die in de gedichten worden genoemd. De suggestie is dat de fabels geschreven zijn naar aanleiding van een schilderij of afbeelding. Maar nergens maakt de dichter hierover een expliciete opmerking. Dat brengt mij tot twee veronderstellingen: 1.) de dichter tekent als het ware zelf een geheel nieuwe voorstelling in kleurkrijt. 2.) er bestaat geen expliciet kunstwerk waarnaar wordt verwezen. Wel roept de dichter zich iets wat ooit eerder werd aanschouwd in herinnering. Bijvoorbeeld een ‘jachttafereel’. Fabel XI sluit aan op deze tweede veronderstelling:

ONTMOEDIGEND, die lange tochten
Van jachthonden door 't ruige veld.
Zoovelen zijn er heengesneld
Die zich niet meer verroeren mochten

Zoodra na 't schot de verschgevallen,
Als sneeuw terneergezegen hinde
Hen even snel den dood deed vinden
Van de eigen bloeddorst. Ziet hem; allen

Verdringen zich met rook uit loopen
Om 't jachttaf'reel; hij alleen blijft,
Met pooten die na uren loopen
In noob'len schrikstand zijn verstijfd,

Als overwonnen op de plek,
Als éenige zelfs overwonnen
Die 't voelt en weet, - en 't half geronnen
Bloed van het dier, daar uitgestrekt,

Is vrijer, eigener dan 't zijne...
Hij heft den kop, verwacht door streeling
Beloond te worden voor dit reine
Verzaken, deze natuurspeling

Van't zelfbedwang, - maar wie het merken,
De afgestegen jagers niet,
En niet de drijvers die doorwerken
Nadat de oudste 't mes uitstiet.

Twee argumenten kunnen we aanvoeren als we willen onderbouwen dat dit gedicht verwijst naar een schilderij. In de eerste plaats legt Vestdijk in de eerste strofe een link naar de traditie van beeldgedichten en de daarin vervatte paradox van fixatie van beweging: het schilderij suggereert een dynamiek die niet bestaat, omdat beweging op het doek is vastgelegd. Een van de beroemdste gedichten die deze paradox verwoordde was John Keats' 'Ode on a Grecian Urn'. Dit gedicht beschrijft een vaas waarop een arcadisch tafereel staat afgebeeld. Mensen lopen naar een dorpsfeest. De paradox is echter dat de figuren op de vaas niet kunnen bewegen; zij zijn tweedimensionaal en worden op de afbeelding *vastgezet.* Zij zullen het feest nooit bereiken. Vestdijk refereert aan deze keatsiaanse paradox door vele honden die 'er heen zijn gesneld' tot stilstand te dwingen: 'Die zich niet meer verroeren mochten.' Aan het slot van strofe drie spreekt de lyrische stem zich nog een keer in deze zin uit, als hij schrijft over een hond 'hij alleen die blijft' van wie de poten 'in noob'len schrikstand zijn verstijfd'. Het is het lot van de geschilderde en in woord gevatte hond dat hij eeuwig verstijfd moet blijven staan.

Een tweede argument in de veronderstelling dat dit gedicht een herinnerde of voor ogen gehaalde afbeelding beschrijft, levert de slotregel van strofe twee: 'Ziet hem' wordt daar gezegd. Het lijkt een aansporing aan de lezer: *kijk goed.* De suggestie die gewekt wordt, is dat er iets te zien valt. De dichterlijke stem verwijst daarmee naar een object dat buiten de tekst ligt en in de zichtbare woorden van de tekst wordt teruggeroepen.

Zoals in fabel XI een schilderij beschreven zou kunnen worden waarop een romantisch jachttafereel staat afgebeeld, wordt in fabel XIII wellicht een avantgardistisch schilderij verbeeld. Ik citeer deze, in mijn interpretatie 'kubistische' fabel:

ZOO zacht kan de guitaar niet trillen
Of 't dagwerk is alweer voorbij;
Zij schept een ruimte en een rij
Toehoorders die hun tijd verspillen.

Zij is het gonzen van de bende,
Zij is een steeg met een verschiet
Vol zuiderwarmte dat de ellende
Van een pak lompen overgiet.

Zij is een vogel vol met streken,
Zoo een die heel den dag maar zit
Met scheeven kop, maar die op dit
Signaal zoo luid begint te preeken

Van dorre hitte, stof, olijven,
Leeren wijnzakken, dat zijn keel
Straks in den langsten snik zal blijven
Bij 'n bijbelsch zegeningstafereel! -

Het is het best dit uit te schild'ren, -
De blinde zoo, dat hij iets hoort, -
De vogel is weer weg; gesmoord
Klinkt 't eigen lied; en om 't verwild'ren

Van dezen stoot tot het mirakel
't Kunstzinnigst uit den weg te gaan
Zet men als laatsten kleurenschakel
Een groenen vogel onderaan.

Zintuiglijke indrukken en voorstellingen lopen in dit gedicht door elkaar heen en in elkaar over. Het klinken van de gitaar wordt een trillen en een gonzen en schept ruimte; het verandert in het beeld van een warme mediterrane steeg en in dat van een pak rommelige lompen, dat, wanneer de toeschouwer een ander perspectief-kiest, overgaat in het beeld van een vogel met scheve kop. Het lijkt een soort papegaai die ‘preekt’ van hitte, stof en olijven. Maar even later, wanneer de toeschouwer een andere positie tegenover het schilderij heeft ingenomen, is de vogel weer weg en zijn ouderwetse wijnzakken te zien. Het preken valt stil. In de laatste twee strofen wordt over de handeling van schilderen gesproken: het is het best dit uit te schilderen en het ‘kunstzinnigst uit de weg te gaan’. ‘Uit schilderen’ zou kunnen betekenen tot het einde toe vertellen (het verhaal is uit) of wegschilderen (uitwissen). Dat moet gebeuren op een niet-esthetische wijze: het ál te kunstzinnige moet vermeden worden. Zo hoort de schilder klaarblijkelijk te werken. Het gaat niet om iets wat esthetisch verantwoord is, maar om iets anders. Het gaat erom toe te werken naar het slot waarin ‘men’ als laatste kleurschakel de groene vogel onderaan plaatst.

Dit zou een gedicht kunnen zijn over de waarneming van een kubistisch schilderij: het is geen eenduidige voorstelling die hier gerepresenteerd wordt, maar een die verschillende beelden door elkaar heen oproept. De dichter Guillaume Apollinaire (1880-1918), bevriend met kubisten als Picasso, Braque en Picabia, noemde dit de 'vierde dimensie' van de werkelijkheid: een simultane representatie van verschillende perspectieven, die een indruk geven van ruimte die zich in alle richtingen uitstrekt. Het kubistisch schilderij drukt als zodanig de herkenbare ervaring van *kijken en aanschouwen* uit. Wat zien we eigenlijk wanneer we kijken? Wat weten we van het object dat afgebeeld wordt? Het schilderij is letterlijk omkeerbaar; het kan van boven naar onder en van opzij bekeken worden zonder dat daarmee een realistisch perspectief gegeven is.

Volgens Tom van Deel, in zijn essaybundel *Als ik tekenen kon*, waarin hij uitgebreid ingaat op Vestdijks preoccupatie met beeldende kunst, moest Vestdijk niets hebben van moderne kunst. Hij schreef alleen beeldgedichten naar aanleiding van 'kunst die een mens portretteert of die een scène uitbeeldt van bijbelse, mythologische of historische aard' (1992; 98). 'Picasso zegt mij niets! Mondriaan minder nog', schreef Vestdijk in 1946, en Van Deel onderbouwt hiermee zijn standpunt. Maar wordt daarmee uitgesloten dat de dichter acht jaar eerder een gedicht heeft gemaakt naar aanleiding van een kubistisch schilderij? Of moet ik de vraag anders stellen: wordt daarmee de interpretatie van de fabel als uitdrukking van een kubistisch schilderij tenietgedaan? Moeten we op zoek gaan naar een schilderij met gitaar en groene vogel en mogen we pas dan deze interpretatie laten bestaan? Of moeten we Vestdijk op één lijn zetten met andere dichters die gedichten schreven naar aanleiding van fictieve schilderijen of objecten. Ik denk dat de laatste oplossing met betrekking tot deze fabels het meest voor de hand ligt; in andere rond dezelfde tijd geschreven beeldgedichten noemt de dichter immers altijd expliciet de naam van de kunstenaar aan wie hij refereert. Vergelijk bijvoorbeeld gedichten uit *Berijmd Palet* (1933): 'Goya etst de hertogin van Alva met een negerkind', 'Twee schilderijen van El Greco', 'Piranesi etst', 'De Boer en de sater' met als commentaar 'Naar Jordaens', 'Dichter in de bloemen' met als commentaar 'Perzische miniatuur, begin 16^{e} eeuw'.

Vestdijks fabel XI doet denken aan beroemde gedichten van de Amerikaanse dichter Wallace Stevens over de blauwe gitaar. Stevens liet zich bij het schrijven van die gedichten, ook ontstaan in de tweede helft van de jaren dertig, inspireren door Picasso's schilderij *De oude gitarist* uit 1903. Dit is nog geen kubistisch, maar wel een hoekig en enigszins deformerend schilderij. Stevens bouwde zijn cyclus *The Man with the Blue Guitar* op uit drieëndertig gedichten. Maar nergens geeft hij een letterlijke beschrijving van het schilderij van Picasso. Hij neemt het als aanleiding, als inspiratiebron of als denkexercitie. In deze gedichten staan waarneming en weergave centraal: 'A tune upon the blue guitar / Of things

exactly as they are.' Weergave van de werkelijkheid, zo lijkt Stevens te willen zeggen, is méér dan het uitbeelden van de werkelijke proporties. Het lijkt een echo van Van Ostaijens 'onwerkelike werkelikheid'. Laten we eens proberen de poëzie en poëtica van *The Man with the Blue Guitar* in het vizier te krijgen.

> **Wallace Stevens (1879-1955). Amerikaans dichter en proza-auteur. Hij was verzekeringsagent, trad in 1916 in dienst van de Hartford Accident and Indemnity Company en bleef daaraan verbonden tot zijn dood. Stevens schreef het grootste deel van zijn poëtisch oeuvre na zijn vijftigste jaar. Zijn dichterschap wordt gekenmerkt door precies taalgebruik, humor en bizarre beelden. Klank en kleur spelen een belangrijke rol. Stevens hield zich bezig met de menselijke verbeelding die esthetisch inzicht geeft en orde schept. Hij schreef *Harmonium* (1923), *Ideas of order* (1936), *The Man with the Blue Guitar* (1937), *Parts of a world* (1942), *The necessary angel, Essays on Reality and Imagination* (1951).**

De eerste indruk die de cyclus *The Man with the Blue Guitar*[17] maakt, is dat een dichter aan het schrijven is geweest die net als Vestdijk veel nadruk legt op technische constructie. Ook hier fungeert een van tevoren opgelegd plan of schema als basis van een uiterst regelmatig ritmisch geheel. Het gaat om drieëndertig gedichten van vijf tot acht tweeregelige strofen, waarin veelvuldig herhaling, echo en subtiele variatie aan de orde zijn. Per regel gaat het meestal om acht lettergrepen. Thematische inzet van de cyclus is het beeld van 'the blue guitar' waarop 'things as they are' worden gespeeld. De zin 'Things as they are' wordt twintig keer herhaald. In feite probeert Stevens via een dialogisch spel dat hij in deze gedichten opvoert, allerlei nuances van de 'dingen zoals zij zijn' aan de orde te stellen. Ik citeer het eerste gedicht:[18]

I.

The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.

They said, 'You have a blue guitar,
You do not play things as they are.'

The man replied, 'Things as they are
Are changed upon the blue guitar.'

And they said then, 'But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves,

A tune upon the blue guitar
Of things exactly as they are.'

In de vertaling van Rein Bloem:

De man boog over zijn gitaar,
Een snijder gelijk. De dag was groen.

Zij zeiden, 'Op een gitaar van blauw
Neem jij de dingen niet zo nauw.'

De man zei, 'Dingen, hun natuur getrouw,
Veranderen door mijn gitaar van blauw.'

En toen zij weer, 'Maar spelen moet je,
Een lied aan ons voorbij en toch onszelf,

Een lied op de gitaar van blauw
Over dingen, volmaakt natuurgetrouw.[19]

Groen en blauw zijn de kleuren waarin dit gedicht zich aftekent. Blauw is de kleur van verbeelding, groen die van de werkelijkheid: de kleur van de dag. Dit eerste gedicht is een weergave van een dialoog, of een duet. Een man wordt aangesproken door zijn publiek (later lijken het zijn tegenstanders), dat hem eerst vraagt waarom hij de dingen niet speelt zoals ze zijn, en vervolgens of hij een deuntje kan spelen 'voorbij ons en toch onszelf'. Het publiek wil een lied horen over de werkelijkheid (dingen die precies zijn zoals zij zijn). In dit eerste gedicht is een lyrische stem aan het woord die over de gitarist ('the man') en over de anderen ('they') vertelt. In het tweede gedicht neemt de gitarist zelf het woord over. Hij probeert uit te leggen waarom hij niet op die manier musiceren kan: 'I cannot bring a world quite round, / Although I patch it as I can.' Ik kan een wereld in elkaar knutselen, maar dan nog zal het een serenade zijn van een man die op een blauwe gitaar speelt. Het woord 'man' wordt vier keer herhaald in het tweede gedicht en verwijst zowel naar het subject waar de 'ik'-spreker over zingt, als naar hemzelf. Deze nadruk op een enkel woord, waarbij de positie en de relaties van dat woord veranderen, komt vaak voor door de hele cyclus heen.[20] Dan spreekt de lyrische stem - of is het de man met de gitaar zelf? - de wens uit om zó te kunnen spelen:

III.

Ah, but to play man number one,
To drive the dagger in his heart,

To lay his brain upon the board
And piek the acrid colors out,

To nail his thought across the door,
Its wings spread wide to rain and snow,

To strike his living hi and ho,
To tick it, tock it, turn it true,

To bang it from a savage blue,
Jangling the metal of the strings...

In de vertaling van Rein Bloem:

O om nummer één te spelen,
De dolk te drijven in zijn hart.

Zijn brein te leggen op het bord,
Er de schrille kleuren uit te pikken,

Op de deur zijn denken spijkeren,
Vleugels uitgespreid naar sneeuw en regen,

Hé en hó vol leven aan te slaan,
Tokkel, tikkel het, waarheidsgetrouw.

Het los te kloppen uit het wilde blauw,
Jammerend op het metaal der snaren...

De muzikaliteit die Stevens hier in de vierde strofe toelaat, zou Vestdijk nooit invoegen. Hij wilde de afstand tussen muziek en poëzie handhaven. Maar hier doen het huppelende ‘hi and ho’ en het ‘tick it, tock it, turn it true’ denken aan een kinderrijmpje, of onzinwijsje. Van de dolk in het hart, het opengelegde brein, het vastgespijkerde denken naar dit nonsenslied is voor de gitarist kennelijk geen al te grote stap. Alles kan uit het wilde blauw, uit het metaal van de snaren te voorschijn gehaald worden.

In het vierde gedicht vraagt de lyrische stem zich af of dit dan leven is: ‘So that's

life, then: things as they are? / It picks its way on the blue guitar?' En vervolgens schakelt hij in het vijfde gedicht over naar het metaniveau van de poëzie zelf.

V.

Do not speak to us of the greatness of poetry,
Of the torches wisping in the underground,

Of the structure of vaults upon a point of light.
There are no shadows in our sun,

Day is desire and night is sleep.
There are no shadows anywhere.

The earth, for us, is flat and bare.
There are no shadows. Poetry

Exceeding music must take the place
Of empty heaven and its hymns,

Ourselves in poetry must take their place,
Even in the chattering of your guitar.

In de vertaling van Rein Bloem:

Spreek ons niet van de grandeur der poëzie,
Van de toortsen, in het ondergrondse slierend,

Van de bouw van grotten op een punt van licht.
Er zijn geen schaduwen in onze zon.

Dag is verlangen en nacht is slaap.
Nergens zijn er schaduwen.

De aarde, voor ons, is plat en kaal.
Er zijn geen schaduwen. Poëzie,

Meer dan muziek, moet de plaats innemen
Van de lege hemel en zijn hymnes,

Zelf moeten wij in poëzie hun plaats
Innemen ook al kakelt je gitaar.

Ook hier wordt herhaling gebruikt om monotonie te bewerkstelligen en daarmee de indruk van het gedicht te verstevigen. De uitspraak die over poëzie wordt gedaan is veelomvattend: poëzie heeft geen grandeur, is geen fakkel in een ondergrondse duisternis, maar neemt de plaats in van de lege hemel en de hymnes. Poëzie in plaats van godsdienst dus. ‘Nergens zijn schaduwen’ wordt driemaal herhaald en betekent dat alles in onze wereld overzichtelijk is verlicht. Er is geen ruimte voor romantische of mystieke duisterheid. En ook onze eigen plaats is in de poëzie, zelfs wanneer je gitaar er maar wat op los babbelt.

De dialoogstructuur maakt het gedicht tot een bijzonder gecompliceerd werk. Steeds worden argumenten uitgewisseld en allerlei retorische strategieën in werking gezet.[21] In het derde gedicht bijvoorbeeld zetten de criticasters van de gitarist ironie in, ze geloven hem niet. In het vierde gedicht blijken ze niet overtuigd door tegenargumenten (‘A million people on one stang?’) en in het vijfde gedicht zijn ze het niet eens met de verandering van onderwerp (‘Do not speak us of the greatness of poetry’). Wij als lezers volgen de argumenten, maar lopen als het ware telkens een beetje achter bij wat in de woordenstrijd gaande is. Op allerlei manier worden ‘things as they are’ door de sprekers voorgesteld, beschreven en gemanipuleerd. De dichter houdt de touwtjes in handen. Het gaat hem uiteindelijk niet om de dingen zoals zij zijn in de werkelijkheid, maar zoals zij zijn in poëzie. In een tweede expliciet poëticaal gedicht uit de reeks wordt dat duidelijk. Ik citeer gedicht XXII:

> Poetry is the subject of the poem,
> From this the poem issues and
>
> To this returns. Between the two,
> Between issue and return, there is
>
> An absence in reality,
> Things as they are. Or so we say.
>
> But are these separate? Is it
> An absence for the poem, which acquires
>
> Its true appearances there, sun's green,
> Cloud's red, earth feeling, sky that thinks?
>
> From these it takes. Perhaps it gives,
> In the universal intercourse.

In de vertaling van Rein Bloem:

Dichten is de grondslag van het gedicht,
Hieruit ontstaat het gedicht en

Hiernaar keert het terug. Tussen die twee,
Tussen vertrekpunt en thuiskomst, is men

Afwezig in de werkelijkheid,
Dingen van nature. Dat zeggen wij.

Maar zijn ze wel te scheiden? Is men
Afwezig voor het gedicht, dat daar

Zijn echte aanzien krijgt, zonnegroen,
Wolkenrood, aardedrift en lucht die denkt?

Hieruit put het. Misschien geeft het,
In het alomvattend over en weer.

In het eerste deel van dit gedicht worden we geconfronteerd met een cirkelredenering: het gedicht ontstaat uit en keert terug tot het dichten zelf. De lezer mag even denken dat hier een *l'Art pour l'Art* opvatting wordt verdedigd. Met dichten bezig zijn houdt in 'afwezig zijn in de werkelijkheid'. Maar dan, net over de helft van het gedicht, vraagt de lyrische stem zich af of dichten en werkelijkheid wel zo uit elkaar te trekken zijn. Dan draait de redenering als het ware om zijn as: zijn 'true appearances' daar waar de zon groen is en de wolken rood zijn, waar de aarde voelt en de lucht denkt? Zijn ware verschijningen gelegen in surreële voorstellingen? Het antwoord op deze vragen wordt ons onthouden; wat we leren uit het slot van het gedicht is dat 'het' 'neemt' en misschien 'geeft' in een 'universal intercourse'. Op welk subject 'het' terugslaat blijft onduidelijk. Het zijn grote termen waarmee de lyrische stem dit gedicht opzet: 'absence in reality', 'true appearances' en 'universal intercourse', maar ook termen die niet aan een bepaalde oppervlakkigheid ontkomen.

Wallace Stevens heeft *The Man with the Blue Guitar* becommentarieerd in een brief uit 1940:

'Poetry is the spirit, as the poem is the body. Crudely stated, poetry is the imagination. But here poetry is used as the poetic, without the slightest pejorative innuendo. I have in mind pure poetry. The purpose of writing poetry is to attain pure poetry. The validity of the poet as a figure of prestige to which he is entitled,

is wholly a matter of this, that he adds to life that without which life cannot be lived, or is not worth living, or is without savor, or, in any case, would be altogether different from what it is today. Poetry is passion, not a habit. This passion nourishes itself on reality. Imagination has no source except in reality, and ceases to have any value when it departs from reality. Here is a fundamental principle about imagination: It does not create except as it transforms. There is nothing that exists exclusively by reason of the imagination, or that does not exist in some form in reality. Thus, reality = the imagination, and the imagination = reality. Imagination gives, but gives in relation.'[22]

De verbeelding transformeert. Dat is wellicht de belangrijkste poëticale uitspraak die we in dit kader vast moeten houden. Het gaat om de omzetting van woorden, beelden en dingen. Verbeelding staat niet los van de werkelijkheid. Anders gezegd: de werkelijkheid moet *verbeeld* worden als je haar wilt representeren.

Aan dit poëticale statement kunnen we gedicht XV koppelen, waarin een expliciete verwijzing wordt gelegd naar Pablo Picasso. De Franse schilder had in een interview met Christian Zervos uit 1935 uitgelegd dat schilderijen in het verleden in fasen gemaakt werden en als een som van toevoegingen tot stand kwamen. Zijn eigen werk impliceert daarentegen 'a sum of destructions'. 'Ik maak een schilderij', aldus Picasso, 'en vernietig het dan weer en uiteindelijk is niets verloren: het rood dat ik ergens weghaalde, duikt elders weer op.'[23]

Is this picture of Picasso's, this 'hoard
Of destrucions', a picture of ourselves,

Now, an image of our society?
Do I sit, deformed, a naked egg,

Catching at Good-bye, harvest moon,
Without seeing the harvest or the moon?

Things as they are have been destroyed.
Have I? Am I a man that is dead

At a table on which the food is cold?
Is my thought a memory, not alive?

Is the spot on the floor, there, wine or blood
And whichever it may be, is it mine?

In de vertaling van Rein Bloem:

Picasso's doeken noemt hijzelf een 'troep
Van destructies'. Is die troep van onszelf,

Nu, een beeld van onze samenleving?
Zit ik hier, misvormd, een uitgepeld ei,

Tastend naar Vaarwel, volle maan,
Zonder dat ik vol zie of de maan?

Dingen van nature werden vernield.
En ik? Ben ik een man die dood

Aan tafel met koud eten zit?
Mijn denken levenloos, herinnering?

Is de vlek op de vloer, daar, wijn of bloed,
En wat het ook zijn mag, is het van mij?

Hier worden opnieuw vragen gesteld, zonder dat we weten wie er aan het woord is (de gitarist, de lyrische stem of iemand van de anderen) en zonder dat we een antwoord krijgen. Is het gedestrueerde schilderij van Picasso, een schilderij van onszelf, een beeld van onze samenleving? Zit ik hier gedeformeerd zonder dat ik de maan zie? Ben ik vernietigd net zoals de 'things as they are'? Ben ik een dode man? Is mijn denken een levenloze herinnering? Is de vlek op de vloer van mij? De vragen buitelen over elkaar heen, zoals de kubistische beelden van Picasso over elkaar heen schuiven en uit elkaar getrokken worden en zo het zicht op een realistische voorstelling blokkeren. Picasso's werk geeft uitdrukking aan een 'obsession of freedom' zegt Stevens in zijn lezing 'The irrational element in poetry', die hij houdt in december 1936 aan de universiteit van Harvard. Schilderen en poëzie schrijven zijn niet langer gebonden aan regels of beperkingen. 'You can do as you please, yet everything matters. You are free, but your freedom must be consonant with the freedom of others.'[24]

In het vervolg van de cyclus wordt de vervreemding sterker. Dingen zijn steeds minder zoals zij zijn. Dat het Stevens niet gaat om mimese, nabootsing van het schilderij via de letters op papier, is inmiddels duidelijk. Wat de dichter voor ogen heeft, variaties op een schilderij, is veel complexer dan de afbeelding van een magere man die gebogen zit over zijn gitaar.

Dichter/criticus Rein Bloem die *The Man with the Blue Guitar* in het Nederlands vertaalde, typeert de cyclus als een variétévoorstelling met een muzikale

The old guitar, 1903

clown in de hoofdrol. Zijn beschrijving past mijns inziens vooral op dat deel van de cyclus dat volgt ná het Picasso-gedicht: ‘De comic spirit, die het nochtans ernstig met ons meent, laat van alles de revue, waarin de bordjes steeds verhangen worden, passeren. [...] zo wordt voor onze ogen Olympia veranderd in de fabrieksstad Oxydia, waar geen vogel in de bomen zit [...] Ai, er is meer dan genoeg te interpreteren, maar het kan niemand ontgaan dat de zin in de onzin van de voorstelling raakt aan de onzekerheid van het bestaan, tot zijn recht komend in de improvisaties op het jammerhout en het bijbehorend plezier dat je daar van terugkrijgt.’[25] Er worden meer personages en beelden in het tweede deel van de cyclus getoond, maar daardoorheen blijven we nog steeds varianten of echo's horen van de regels ‘things as they are on the blue guitar’.

De twee laatste gedichten beëindigen de ‘polemiek’ over realiteit en verbeelding die we door de cyclus heen gepresenteerd krijgen en grijpen terug naar het begin. Ik citeer gedicht XXXII:

Throw away the lights, the definitions,
And say of what you see in the dark

That it is this or that it is that,
But do not use the rotted names.

How should you walk in that space and know
Nothing of the madness of space,

Nothing of its jocular procreations?
Throw the lights away. Nothing must stand

Between you and the shapes you take
When the crust of shape has been destroyed.

You as you are? You are yourself.
The blue guitar surprises you.

In de vertaling van Rein Bloem:

Werp de lichten weg, de definities,
En zeg van wat je in het donker ziet

Dat het dit is of dat het dat is,
Maar bezig de verrotte namen niet.

Hoe zou je in die ruimte lopen
En niets weten van de ruimtegekte,

Niets van zijn speelse scheppingen?
Werp de lichten weg. Niets mag tussen jou

En de vormen die je aanneemt komen
Als van de vorm de korst vernietigd is.

Jij zoals je bent? Je bent jezelf.
De gitaar van blauw verrast je.

Uiteindelijk wordt de orakelspreuk ‘Things as they are’ omgevormd tot ‘You as you are’. De werkelijkheid wordt tot één aangesprokene teruggebracht. Het is een vraag, die onmiddellijk antwoord krijgt: ‘You are yourself.’ Spreekt de dichter hier de ‘gewone’ man aan? Of zichzelf? In ieder geval blijkt de blauwe gitaar hem te kunnen verrassen, is hij sensibel voor de muziek.

Stevens verdedigt in zijn gedichten in eerste instantie de *pure* poëzie: taal wordt losgemaakt van ingesleten patronen, definities of betekenissen. Het idee van de ongeschonden, zuivere taal dat bijvoorbeeld een symbolist als Mallarmé hanteerde, sluit aan op deze poëticale conceptie. Maar Stevens koppelt daaraan nog iets anders vast: het probleem van de ruimte dat doordacht wordt door een avant-gardekunstenaar als Picasso. Taal functioneert in een ruimte. Maar ruimte is nooit op het tweedimensionale vlak weer te geven: ‘How should you walk in that space and know / Nothing of the madness of space, // Nothing of its jocular procreations?’ Zelfs met verschuiven van het perspectief, zelfs áls het de kunstenaar lukt speelse creaties voor te stellen, dan nog blijft op het doek een andere ruimtewerking bestaan dan in de werkelijkheid. Het is een fascinatie voor de bijna onmogelijke representatie van ruimte, die we ook bij hedendaagse schilders terugvinden. Ik citeer de schilder Emo Verkerk in gesprek over zijn poëtica en werkwijze met Hans den Hartog Jager: ‘Wat mij fascineert (...) is het begrip ruimte (...). Het vreemde van kunst, van moderne kunst, vind ik dat ruimte daarin vaak zo slecht verbeeld is. Ik ben natuurlijk niet de enige die dat vindt, je vindt die onvrede ook al terug bij Picasso, in het kubisme, bij Rothko, noem maar op. Maar zelfs in die schilderijen blijft de ruimte ver achter bij de manier waarop je ruimte in werkelijkheid ervaart. Voor mij zijn die oplossingen te formeel.’[26] ‘Nothing must stand / Between you and the shapes you take’ zegt Stevens' dichterlijke stem tegen het personage op het doek en tegen de man in het gedicht. Stevens vertaalt dit ook naar het metaniveau van de poëzie. Dingen in de werkelijkheid worden door ons met taal benoemd en tegelijkertijd door onze verbeelding bewerkt. We kiezen uiteindelijk voor een spel met taal, zo luiden de slotregels van het gedicht: ‘The moments when we choose to play / The imagined pine, the imagined jay.’ Zonder verbeelding kunnen we de reële ruimte niet weergeven.

Via de *The Man with the Blue Guitar*van Stevens kunnen we fabel XIII uit Vestdijks *Fabels met kleurkrijt* in een ander perspectief plaatsen en daarmee aan de reeks als geheel betekenis toevoegen. De derde regel van de eerste strofe van de fabel blijkt veelzeggend: ‘Zij schept een ruimte en een rij / Toehoorders die hun tijd verspillen.’ Het trillen (het geluid) van de gitaar schept een ruimte waarin zich een rij toehoorders bevindt. Van muzikale klank brengt de lyrische stem ons op een ruimte die een concrete invulling krijgt (de rij toehoorders). Van klank naar ruimte en beeld. Dat is precies de schakeling die we steeds in Stevens gedicht zijn tegengekomen. In de vijfde strofe van Vestdijks gedicht wordt aangezet tot een expliciete handeling:

Het is best dit uit te schil'dren, -
De blinde zoo, dat hij iets hoort, -
De vogel is weer weg; gesmoord
Klinkt 't eigen lied (...)

Dé manier om dit te schilderen is er een waarbij de blinde zo wordt afgebeeld dat hij iets hoort. De vogel wordt weer weggehaald. Dit doet denken aan Picasso's opmerking over de destructie van beelden *tijdens* het schilderen en het heeft ook te maken met het verbinden van zintuiglijke percepties. Intussen klinkt ‘gesmoord’ het eigen lied. Beeld en klank lopen door elkaar. In de slotstrofe duikt de vogel weer op: men zet als laatste kleurenschakel ‘Een groenen vogel onderaan’. Niet de schilder zelf, maar ‘men’ is hier de actor. Daarbij wordt als commentaar geleverd: ‘'t Kunstzinnigst uit den weg te gaan.’ Degene die aan het schilderen is, moet niet gericht zijn op Kunst. Waar zou hij zich dan wel op moeten richten? Op ‘things as they are’ zouden we onder invloed van Stevens zeggen, maar zo staat het er niet bij Vestdijk.

Fabels met kleurkrijt bevat minstens twee gedichten waarin Vestdijk probeert een ruimtelijke dimensie op het platte vlak van de poëtische tekst tot uitdrukking te brengen. Ik veronderstel dat beide gedichten geschreven zijn naar aanleiding van het herinnerde aanschouwen van een schilderij. Ook andere gedichten uit de reeks zouden beschrijvingen kúnnen zijn van schilderijen, maar in deze gedichten wordt de ruimtelijkheid niet doordacht en gaat het veeleer om de plastiek van de gedichten. Stevens gedichten refereren in zekere zin aan Picasso's werk en in het bijzonder aan het schilderij uit 1903. Maar belangrijk in ons kader is dat Stevens ‘naar aanleiding van’ dit schilderij schreef en in zijn gedichten geen letterlijke representatie tot stand wilde brengen. Er is helemaal geen blauwe gitaar op Picasso's schilderij: de achtergrond is blauw, maar het instrument waar de gebogen oude man op speelt is geel-bruin van kleur. In Stevens gedichten wordt geen verhaal verteld, geen plastiek gepresenteerd, maar een poëticale conceptie uitgedacht en beproefd.

Beide dichters zien een uitdaging in het toepassen van ordelijke, formele structuren. Juist vanuit die hang naar orde, kunnen we de fascinatie van Stevens voor Picasso ook begrijpen. De schilder zocht naar manieren om de formele tradities te doorbreken. Dichter en schilder legden zich bewust restricties op, om uit te proberen hoe ver een beeld in de ruimte gemanipuleerd kon worden.

‘... te weten of we 't zelfde kijken. Men zou er alles kunnen maken (...) er ontstaan vanzelf telkens interessante tegenstellingen’, schreef Vincent van Gogh aan zijn broer. *Things as they are* bestaan niet, maar worden door onze blik gecreëerd. Ik denk dat we via Van Ostaijen, Vestdijk en Stevens leren dat gedicht en schilderij grenzen tussen verbeelding en werkelijkheid aan de orde stellen, bevragen en oprekken. De kunstenaars streven hetzelfde na, maar verf en woord leveren uiteindelijk andere mogelijkheden op. Het materiaal van een schilder is afwijkend

van dat van de dichter. Dat weet Vestdijk goed te beschrijven in zijn essay over *Albert Verwey en de idee.* '(...) terwijl de plastiek in een vers, hoezeer naar aanschouwelijkheid en volledigheid strevend, nooit méer kan geven dan enkele suggestieve wenken naar datgene wat de schilder of beeldhouwer onmiddellijk op het platte vlak of in de ruimte neerzet. De plastische dichter blijft gebonden aan de taalmaterie; hij bereikt zijn doel langs een omweg' (1938; 97).

De verfdoos van een Limburgse dichter

Er is nog een bijzonder geval van een 'schilderende' dichter die ik op het voorgaande wil betrekken: het dichterschap van Pierre Kemp. Hij staat ver af van het metapoëticale gefilosofeer van Wallace Stevens over realiteit en verbeelding. Hij wil niets weten van de expressionistische betrokkenheid van Van Ostaijen, of van het visualiserend vermogen van poëzie dat Vestdijk probeert te doorgronden. En toch heeft Kemp met alle drie wel overeenkomsten en past hij als geïsoleerde dichter in hun voetsporen. In zijn verraderlijk eenvoudige gedichten probeert immers ook hij iets te begrijpen van het veelkleurig palet dat de werkelijkheid biedt.

In 1956, op een moment waarop de experimentele poëzie van de Vijftigers in Nederland haar hoogtepunt bereikt heeft, gebruikt de dan zeventigjarige dichter een doos vol kleuren om daarmee gedichten te schilderen. Hij noemt zijn dichtbundel *Engelse verfdoos* en brengt er zestig genummerde gedichten in onder, die allemaal een in het Engels genoemde kleur als titel dragen. De gedichten zijn geschreven in de voor Kemp sinds 1934 typerende korte vorm, die doet denken aan de *Kleengedichtjes* van Guido Gezelle en geïnspireerd lijkt te zijn door Chinese en Perzische poëtische voorbeelden. De titel *Engelse verfdoos* verwijst naar een metalen doos met blokjes verf die de Maastrichtse dichter had aangeschaft. Op een aantal foto's bij een interview van Piet Calis met Kemp in het begin van de jaren zestig, is de brede platte doos zichtbaar: er zaten 72 kleurtjes in. Kennelijk konden niet alle kleuren gedicht worden.

> **Pierre Kemp (1886-1967) debuteerde in 1914 met de bundel *Het wondere Lied*. Pas na twintig jaar volgde een tweede bundel, *Stabielen en passanten* (1934) en vervolgens onder andere *Fugitieven en constanten* (1938), *Transitieven en immobielen* (1940) en *Phototropen en noctophilen* (1947). In 1954 ontving Kemp de poëzieprijs van de Gemeente Amsterdam, in 1956 de Constantijn Huygensprijs en twee jaar later de P.C. Hooftprijs. We mogen dus constateren dat hij in de jaren vijftig een gevierd dichter was. Daadwerkelijk gecanoniseerd raakte hij niet: in Anbeeks *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* wordt hij niet genoemd, in Schenkevelds *Nederlandse* literatuur, een geschiedenis** slechts één keer terloops.

De zestig gedichten waaruit *Engelse verfdoos* bestaat, worden niet ingedeeld in reeksen of kleurgroepen. Wel valt onmiddellijk op dat kleurschakeringen waarin rood en blauw voorkomen in de gedichten dominant zijn, uiteenlopend van ‘light blue’ tot ‘ultramarine’ en van ‘coral pink’ tot ‘raw sienna’. Rood en blauw brengen daarmee toch een onderliggende structuur aan in de bundel, waarbij vooral de blauwe kleur direct zichtbaar is, omdat zij steeds expliciet wordt benoemd: *antwerp* blue, *cobalt* blue, *horizon* blue, *light* blue, *new* blue, *oriental* blue, *persian* blue, *prussian* blue en *sky* blue. Deze ‘blauwen’ klinken als toverwoorden, magische formules. Rood wordt niet zo vaak expliciet als rood benoemd. We zien alleen *indian* red, *light* red en *venetian* red, maar kunnen vervolgens in vele bruine, roze en oranje tinten het rood als basiskleur onderscheiden. Naast rood en blauw lichten de gele en groene kleuren op; en daarnaast zijn er drie grijzen, twee witten en drie soorten zwart op het poëtische palet van Kemp.

Er is geen compositoir verband tussen de verschillende kleurgedichten. Evenmin is er een dwingend thematisch verband met betrekking tot een bepaalde kleur. We kunnen dus niet vaststellen dat rood altijd de kleur is van de liefde, blauw van de lucht, geel van de zon en groen van de natuur. Toch komen deze denotaties soms wel voor. Zo beschrijft Kemp in XIII, ‘sky blue’ de blauwe zomerhemel:

> Op een boomkruin liggend, staren
> uit een lijst van beukeblaren
> tussen korenwinden rijpe aren
> aan het wrikken,
> vraag ik niet meer naar leeuweriken
> klimmend in het licht van de zon, de
> hymne zingend welbekend,
> maar alleen nog naar de uitslag der Ronde
> van het Blauwe Firmament.[27]

Bij eerste lezing is dit een gedicht over een ik-figuur die naar de blauwe lucht kijkt en mijmert over ‘de uitslag der Ronde van het Blauwe Firmament’. Wat die ‘Ronde’ is, komen we niet te weten, maar in ieder geval suggereert het iets spannends, een wedstrijd die beslist zal worden. Het gedicht lijkt makkelijker dan het is; grammaticaal staan we voor de vraag welk subject er met het infinitief ‘staren’ verbonden zou kunnen worden en welk met ‘aan het wrikken’. De enige handelende subjecten zijn de ‘ik’ en eventueel de leeuweriken. ‘Klimmend’ kan met beide actoren verbonden worden. Ook de beeldspraak is weerbarstig. ‘Op een boomkruin liggend’ is een bijzonder beeld. Kruinen van beukenbomen zijn over het algemeen niet fysiek bereikbaar voor een mens; boomkruinen bestaan uit lucht, takken en bladeren. Zij vormen een ronding waarop misschien alleen een

lichte vogel kan rusten, maar een vogel zal zich niet in ‘liggende’ positie in een boomtop bevinden. We weten dus niet *wie* ligt en staart.

Evenmin weten we wie er ‘aan het wrikken’ is ‘tussen korenwinden rijpe aren’. Is dat dezelfde als degene die aan het staren is, en wordt het korenveld beneden daarmee gelijkgesteld aan de boomkruin boven? Is het liggen in het veld als een liggen op de boomkruin? Liggend op je rug tussen aren kun je immers de bladeren boven in de boomkruin zien en daartussendoor de lucht. Maar hoe moeten we het ‘wrikken’ begrijpen? Als een vorm van denken (de hersens pijnigen) of als een wikken en wegen? Wrijven de aren tegen elkaar omdat er een zwaar lichaam op hen rust en wordt dat door de dichter ‘wrikken’ genoemd? Ik denk dat op geen van deze vragen een definitief antwoord te geven is. Het verraderlijke van het gedicht is dat het een eenvoudig natuurtafereel lijkt te schetsen (ik lig in de natuur en denk na), maar daarbij alles anders benoemt dan we gewend zijn. Kruin en aren lopen door elkaar heen; het woord ‘koren’ wordt aan ‘winden’ en niet aan ‘aren’ vastgemaakt. En om het geijkte romantische natuurbeeld nog verder te doorkruisen, deelt de ik-spreker mee dat hij *niet* naar de ‘leeuweriken’ vraagt, maar naar iets anders.

Met dit gedicht bevinden we ons meteen midden in het fascinerende oeuvre van Kemp. De gedichten zijn over het algemeen kort, bevatten nauwelijks neologismen, ongrammaticaliteiten of idiosyncratische beelden, en zijn toch niet referentieel of makkelijk visualiseerbaar. Er is, zoals gezegd, geen thematische indeling in reeksen die ons houvast zou kunnen bieden bij de interpretatie van de bundel. Wel kunnen we de gedichten groeperen rond een viertal motieven dat terugkeert: penseel, kind, vrouw en ouderdom. De eerste twee van deze motieven staan vaak met elkaar in verband.

Een groot aantal gedichten uit *Engelse verfdoos* beschrijft de handeling van het schilderen. Beschreven wordt met welke kleuren iets uitgebeeld kan worden. Ik geef als voorbeeld het gedicht dat de kleur loofgroen presenteert:

leaf green XI

Wat groen, wat water en daar is een blaadje.
Een blad mag nooit alleen zijn, nog een dus.
Penseel, de takken in! Strijk toe en kus
de twijgenruimten groen tot in het verst hiaatje!
Zo, de boom is vol, nu gaan de appels komen.
Het loof was dapper en ik decoreer
met soorten, nooit op veilingen vernomen,
in rode bolletjes zijn moed met eer.
Maar heb ik hier weer niet iets verzonnen?
Is 't echte kind in mij niet met de appels begonnen?

Groene aquarelverf en water worden gebruikt om een boom te schilderen: de bladeren vormen samen een volle boomkruin. Vervolgens worden daarin appels geschilderd. De dichterlijke stem vermeldt dit op een wat gekscherende toon (‘tot in het verst hiaatje’ en ‘ik decoreer’) alsof de schilderarbeid niet echt serieus genomen hoeft te worden. De ‘rode bolletjes’ zijn geen waarheidsgetrouw geschilderde appels, want ze zijn ‘nooit op veilingen vernomen’. In de twee slotregels verandert de toon van het gedicht. Nu stelt de lyrische stem twee vragen aan zichzelf. Op de eerste vraag is gemakkelijk antwoord te geven: ‘heb ik hier weer niet iets verzonnen?’ Ja, natuurlijk heeft hij iets verzonnen, want hij schilderde appels die niet realistisch waren. De tweede vraag is introspectiever: ‘is 't echte kind in mij niet met de appels begonnen’ en eigenlijk niet te beantwoorden. De dichter suggereert dat de niet levensechte appels, door een kind geschilderde appels zijn of appels die uit zijn voorbije kindertijd afkomstig zijn. Kennelijk is er met het schilderen ook iets van kindzijn gemoeid: schilderen komt uit het kind-zijn voort.

Ook gedicht X beschrijft de handeling van het schilderen. Het draagt de titel ‘light red’:

't Was zo donker. Ik zag nog twee vazen staan
op een toonbank onder de nacht.
Mijn ogen hadden hun bril niet aan
en ik heb er ook niet op gewacht.
Ik nam mijn napje met zwarte tint
en mijn meest virtuoze penseel,
trok een bloem, die sliep op de wind
over iedere vaas en zong er een lovend rondeel.
Ik kreeg dit werk in vrede gedaan,
maar toen ik de vazen bestreek
met strelende vingers, leek het of
ze niet waren van een argiele stof,
ze voelden eerder iets week
en dierlijk aan.
Nu scheen het of de Nacht mij bekeek.
Ben ik niet meer in Oud-Griekenland?
Wat deed mijn penseel? Wat deed mijn hand?
Ze waren toch beide zo goed gericht.
Ik vergeef mij maar moeilijk mijn slecht gezicht,
kuiten aan te zien voor amforen
en evenmin vergeef ik het mijn oren,
die hadden de bloedsomloop moeten horen!

Het object van schilderen is hier geen schilderij maar twee vazen. Dit kan begrepen worden vanuit Pierre Kemps persoonlijke geschiedenis. Na de lagere school werkte hij als plateelschilder. Hij beschilderde keramiek in de Sphinx-fabriek in Maastricht. Maar ook vanuit de poëtische historische ontwikkeling is dit beschilderen van vazen te begrijpen: de lyrische stem verwijst hier, net als Vestdijk dat deed, naar de Engelse voorganger uit de Romantiek. Keats maakte in zijn gedicht van de schildering op een Griekse vaas een virtuele wereld die reëler bleek dan de wereld waarin de toeschouwer van de vaas zich bevond. Kemp neemt deze gedachte over: de wereld van de vazen *is* de echte, want de vazen zijn benen behorend bij een lichaam van vlees en bloed. De bijziende dichter/schilder heeft in het nachtelijk uur niet goed gekeken, hoewel hij wel met zijn vingers voelde dat het oppervlak van de vaas niet hard, glad en koel was (‘argiel’ wijst op een leisteenachtig materiaal; het Franse woord ‘argile’ betekent pottenbakkersklei).

Interessant is natuurlijk de vraag waarom dit gedicht de titel ‘light red’ kreeg. Licht rood kan de kleur van de benen zijn en van het oppervlak van de Griekse vaas, waarop met zwart geschilderd wordt. Licht rood is wellicht ook de kleur van de oren (worden zij rood van schaamte?) en van het bloed dat in de laatste regel wordt genoemd. Rood is ook de kleur die in een aantal andere gedichten uit *Engelse verfdoos* in verband wordt gebracht met de vrouw. Het zijn háár benen die door de dichter beschilderd worden.

Pierre Kemp had schilder willen worden en werd dat uiteindelijk door dichter te zijn. Hij begon net als Wallace Stevens pas laat met dichten, in 1929, toen hij vierenveertig jaar oud was. Hij bereikte zijn hoogtepunt op zijn zeventigste in deze kleurgedichten. Met het vrolijke en kinderlijk kleurige is Kemp een dichter die, achteraf beschouwd, dicht aanzit tegen de poëzie en wereld van de Vijftigers - op het moment zelf werd hij door hen echter nauwelijks opgemerkt. Waarschijnlijk omdat hij in de jaren vijftig al een oude, ver in het zuiden levende man was, die in zijn levenswandel niets had gehad wat de jonge revolutionaire dichters uit Amsterdam herkenden. Kemp reisde tientallen jaren lang (van 1916 tot 1945) met de trein van Maastricht naar de Laura-mijn in Eygelshoven waar hij administrateur was. Het dichterlijk bestaan lag in deze treinreizen - geen grote afstand, maar wel elke dag opnieuw. Vandaar de korte gedichten? In ieder geval een obsessief dichterschap, waarover Vestdijk in zijn essay ‘Het vastgevroren ringetje’ uit 1956 schrijft, en het is dan alsof hij zijn eigen *Fabels met kleurkrijt* uit 1938 omschrijft: ‘Het is een bij uitstek plastische poëzie: evocatie van kleur en lijn, ding en atmosfeer, concrete zichtbaarheid en concrete situatie (...). Sommige van zijn korte verzen lijken “vertalingen” van (door hem zelf verzonnen) moderne schilderijen of tekeningen.’ Kemps behandeling van het rood en blauw zou volgens Vestdijk ‘zuiver Van Gogh’ zijn en zelfs ‘plus Van Gogh que Van Gogh’. Wat hij daarmee bedoelt, wordt in een volgende alinea duidelijk: ‘de taal [is] in staat een kleur te noemen

zonder de omlijning erbij, iets waarin zelfs de meest coloristische en vormloze schilder nooit zal slagen, aangezien de kleur op zijn plat vlak onvermijdelijk ergens aan niet-kleur grenst. In een gedicht kan men de niet-kleur er natuurlijk bij denken, maar nodig is dit niet' (1986; 91).

Denkbeelden over schilderkunst zijn niet onmiddellijk toepasbaar op dichtkunst en vice versa. Schilderen en schrijven zijn vergelijkbare handelingen, maar worden uitgevoerd met verschillend materiaal. Beide kunstvormen zijn manifestaties van eenzelfde oorsprong of idee, schrijft Wallace Stevens in zijn essay 'The relations between Poetry and Painting': 'there exists an unascertained and fundamental aesthetic, or order, of which poetry and painting are manifestations. (...) No poet can have failed to recognize how often a detail, a propos or remark, in respect to painting, applies also to poetry' (1997; 740-741). Van Ostaijen zegt ongeveer hetzelfde als hij schrijft: 'De schilder associeert, medeof tegen-trillend van vorm tot vorm, de dichter van woord tot woord. De vormen enerzijds en de woorden anderzijds zijn gedetermineerd en determinerend.'[28] Alle vier de dichters die ik hier in correspondentie bijeenbracht, zijn geboeid door formele schilderkunstige mogelijkheden en beperkingen en beseffen dat poëzie met woorden eigen visuele betekenisassociaties in gang zet. De combinaties die met woorden te maken zijn, zijn niet minder onuitputtelijk dan combinaties van kleuren in verf. Toch zal poëzie noch schilderkunst ons uiteindelijk definitieve kennis opleveren over de ruimte die onze werkelijkheid is.

Eindnoten:

1 Paul Hadermann, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht van de Europese avant-garde*. Antwerpen, 1970; 93.
2 Vergelijk deze omschrijving van expressionisme: 'De expressionisten verzetten zich tegen de alles-doordringende rationaliteit die de moderne maatschappij beheerst en gaan op zoek naar een nieuw soort spiritualiteit.' In: Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, deel 1. Nijmegen, 2001; 59.
3 Ik maak gebruik van Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Poëzie. Music-Hall, Het Sienjaal, De feesten van Angst en Pijn*, Amsterdam, 1979; 87.
4 Van Ostaijen, a.w.; 90.
5 Het gedicht van De Coninck heet 'De Plek' en is op eenzelfde manier als het gedicht van Van Ostaijen vaag en exact tegelijk. Zie de prachtige interpretatie die Gerrit Komrij van dit gedicht schreef. *In liefde bloeyende*, Amsterdam, 1998; 347.
6 Van Ostaijen, a.w.; 94.
7 Van Ostaijen, a.w.; 97.
8 Van Ostaijen, a.w.; 98.
9 Van Ostaijen, a.w.; 100.
10 Geert Buelens, a.w., deel I, 76.
11 Zie Jan Hulsker, *Van Gogh en zijn weg. Het complete werk*, Amsterdam, 1989.
12 Paul Hadermann, *De kringen naar binnen. De dichterlijke wereld van Paul Van Ostaijen*, Antwerpen, 1965; 70.
13 Paul Van Ostaijen, *Verzameld Werk. Proza, Besprekingen en beschouwingen*, Amsterdam, 1979; 494.

14 Zie ‘De snelle sprong’. In: Huub Beurskens, *Bange natuur en alle andere gedichten tot 1998*. Amsterdam, 1997; 185-289. Oorspronkelijk in: *Klein blauw aapje*, Amsterdam, 1992.
15 Ik maak gebruik van de uitgave uit 1980 ‘gebaseerd op tekst en zetsel van 1938’. De drukgeschiedenis wordt als volgt omschreven: *Fabels met kleurkrijt* werd voor het eerst uitgegeven door A.A.M. Stols, Maastricht in 1938. Herdruk in 1941 (opname in de voorlopige verzamelbundel *Simplicia*). Derde druk in 1956, vervolgens opname in *Verzamelde Gedichten*, deel 1 in 1971.
16 Zie: Tom van Deel, Hoe dichtte Vestdijk? In: Tom van Deel, *Als ik tekenen kon, Essays*. Amsterdam, 1992; 130.
17 *The Man with the Blue Guitar* is de titel van de bundel uit 1937 en ook van de daarin opgenomen cyclus van drieëndertig gedichten. Daarnaast omvat de bundel nog het lange uit zelfstandige delen opgebouwde gedicht ‘Owl's Clover’ en twee relatief kortere gedichten.
18 ‘The Man with the Blue Guitar’ is opgenomen in Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, ed. Frank Kermode and Joan Richardson, New York, 1997.
19 Wallace Stevens, *Een blauwdruk voor de zon, The Man with the Blue Guitar, Notes toward a Supreme Fiction*, Vertaald door Rein Bloem, Amsterdam, 1997; 29.
20 Zie ook Helen Hennessey Vendier, A Duet with the Undertaker. In: *On extended Wings, Wallace Stevens' Longer Poems*, Cambridge MA., 1969; 125.
21 Zie Alan Filreis, *Modernism from Right to Left, Wallace Stevens, the Thirties & Literary Radicalism*, Cambridge, 1994; 248-291.
22 Geciteerd uit *Letters*, ed. Holly Stevens, New York, 1966 in Helen Vendler, a.w.; 137.
23 Zie Notes, p. 1000 in Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*. Het interview met Picasso verscheen in de *Cahiers d'Art, vol. X*, 1935.
24 Wallace Stevens, The irrational element in poetry. In: Wallace Stevens, *Collected Poetry and Prose*, ed. Frank Kermode and Joan Richardson, New York, 1997; 781-792.
25 Zie Wallace Stevens, *Een blauwdruk voor de zon, The Man with the Blue Guitar, Notes toward a Supreme Fiction*, Vertaald door Rein Bloem, Amsterdam, 1997; 10.
26 Zie Hans den Hartog Jager, *Verf. Hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk*, Amsterdam, 2004; 134.
27 Ik maak gebruik van de uitgave: Pierre Kemp, *Verzameld werk*, red. Gerrit Borgers et al.; tekstverzorging en eindred. Pim de Vroomen en Harry G.M. Prick, Amsterdam 1976; 3 dln. (deel 2 Poëzie).
28 Stevens, a.w.; 268.

6 Arthur Rimbaud, Willem Frederik Hermans en Paul Éluard: surrealisme in poëzie

Geen zoon, geen man, de tijd likte mijn ogen dicht
en toen ik ze weer opende
werd de horizon verduisterd door duizend
elanden, jagend over de vlakte, de bergen af.
Elandstieren, mij bedreigend, omdat ik hun rivaal was,
omdat ik als een jongen was.

Carla Bogaards, 'Als een geroskamde jonge hengst'

'L'autodidacte', tegenspeler van Roquentin uit *La Nausée* (1938), de eerste roman van Jean-Paul Sartre, vermeerdert zijn kennis door alle boeken uit de provinciale stadsbibliotheek op alfabetische volgorde te lezen. Zeven jaar geleden is hij van start gegaan, nu bevindt hij zich midden in het alfabet bij de letter L en denkt nog zes jaar nodig te hebben voor hij de letter Z heeft bereikt. De man volgt een systeem, maar laat zich ook leiden door toeval, zonder zich te bekommeren om de vraag hoe de collectie boeken in de bibliotheek is opgebouwd of wie er verantwoordelijk voor is. Het is een contingente en bizarre ordening van kennis die de autodidact in zijn hoofd opslaat om op willekeurige momenten te reproduceren.

Dit beeld van de autodidact uit Sartres eerste, met moeite uitgegeven werk (pas in de derde versie vond de tekst onderdak bij uitgever Gallimard) heb ik altijd beschouwd als een rake typering van lezers die zichzelf als ontvangers zien en niet als 'makers'. Je kunt lezen wat het systeem voorschrijft, volgens de logica van alfabet, grammatica of literaire regels, maar daarmee krijg je nog niet een betekenis. Als je geen vragen stelt, geen verbanden legt, als je niet zelf iets in gang zet, levert lezen weinig op.

Sartres wereldvreemde lezer biedt een mooi referentiekader bij de volgende corresponderende exercitie, waarin ik de nadruk wil leggen op het poëticale perspectief. Onder poëtica versta ik een literatuuropvatting die zich in een oeuvre manifesteert. Een dichter heeft een opvatting over het schrijven van poëzie en soms is deze tamelijk precies te categoriseren. A.L. Sötemann onderscheidt in navolging van M.H. Abrams een expressieve, autonomistische, pragmatische en mimetische poëtica. Dergelijke literatuuropvattingen kaderen een bepaald dichterschap in. De poëtica kan voor de lezer fungeren als een bril waardoorheen hij de poëzie leest en in werking zet.[1] Poëticale elementen kunnen een signaalfunctie

krijgen. In de vanuit een expressieve poëtica geschreven gedichten van bijvoorbeeld Willem Kloos of Jean Pierre Rawie, treden motieven op als lijden, verlangen en liefde. Zij vormen het 'basissysteem' van de expressieve poëtica. De lezer moet dit systematische gegeven waarnemen en vervolgens proberen te doorgronden door het te becommentariëren, vergelijken en ontmantelen. Pas dan is hij in staat te begrijpen hoe dichters dergelijke typerende motieven toch steeds met eigen, nieuwe woorden benoemen.

In dit hoofdstuk wil ik een corresponderende lectuur uitzetten langs een aantal dichterlijke oeuvres die ik surrealistisch noem. Surrealisme is een van de vooraanstaande avant-gardebewegingen in de vroege twintigste eeuw. Veel dichters hebben in de afgelopen decennia gebruik gemaakt van inzichten en mogelijkheden die de surrealisten ontwikkelden. Veel van hen hebben het surrealistische 'systeem' overgenomen en verwerkt. Bovendien lijkt het surrealisme een brug te vormen tussen de modernistische poëtica aan de ene en een postmodernistische poëtica aan de andere kant.

Na een lectuur van gedichten van Rimbaud, die we als eerste surrealist kunnen beschouwen, zal ik mij bezighouden met gedichten van Willem Frederik Hermans waarin ik poëzie van Paul Éluard invoeg. Éluard was een toonaangevende surrealistische dichter in het interbellum in Frankrijk. Hermans heeft zijn werk gelezen, want hij geeft een citaat van zijn Franse collega als motto mee aan zijn roman *De tranen der acacia's* uit 1949: 'Elle dit l'avenir / Et je suis chargé de le vérifier' (uit *Capitale de La douleur*). De corresponderende lezing speelt zich in dit hoofdstuk dus af tussen verschillende dichters binnen eenzelfde poëticaal systeem.

Surrealisme in de Franse poëzie

Arthur Rimbauds *Illuminations* (1886) wordt wel beschouwd als het begin van de *irrationele* tendens in de moderne Franse (en Europese) poëzie. In veel van zijn teksten wordt de grens tussen proza en poëzie opgeheven. De lezer wordt geconfronteerd met beschrijvingen, reflecties en beelden die geen voorstelling geven van een bestaande werkelijkheid, maar waarin verschillende lagen van de werkelijkheid over elkaar heen worden geschoven. Daardoor ontstaan vervreemding en raadselachtigheid die het toekennen van betekenis tegenhouden.

> **Arthur Rimbaud (1854-1891) werd geboren in de Ardennen. In 1871 ontvluchtte hij het noorden voor Parijs, waar hij werd opgenomen in de kring van Parnassiensdichters. In deze context profileerde hij zich als 'ziener' en schreef hij de beroemde *Lettre du Voyant* (15 mei 1871), waarin hij zijn visie op de poëzie uiteenzette. Belangrijk was zijn erotische vriendschap met de dichter Paul Verlaine. De bundel prozagedichten *Une saison en enfer* (1873) doet verslag van hun moeizame relatie. In 1873**

keerde Rimbaud zich af van de poëzie. Zijn gehele poëtische productie is tot stand gekomen tussen zijn zeventiende en eenentwintigste jaar. Hij stortte zich daarna in een leven vol avontuur en ontberingen: nam dienst in het Nederlandse koloniale leger, werd opzichter op Cyprus en opereerde als wapenhandelaar in Aden en Ethiopië. Toen Verlaine in 1886 *Illuminations* bezorgde, was de dichter zelf al lang verdwenen van het literaire podium. Juist die afwezigheid maakte hem tot een mythische figuur.

Ik lees ter introductie op het surrealisme een tekst van Arthur Rimbaud uit *Illuminations*. De meeste gedichten uit deze bundel zijn 'prozagedichten', een genre dat in Nederlandstalige poëzie nauwelijks bestaat. Paul Claes, vertaler van Rimbauds werk, definieert dit genre als: proza met poëtische kenmerken, bijzonder compacte teksten die een mate van irrealiteit vertonen. Het gaat in deze teksten vaak om visioenen, fantastische werelden of bizarre situaties. *Illuminations* biedt theaterbeelden, waarnaar wordt gekeken door een geïnteresseerde maar passieve toeschouwer.[2] Gebrek aan logische samenhang en narratieve ontwikkeling creëren een droomsfeer.

> Bottom
> La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, - je me trouvai néanmoins chez ma dame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.
> Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'oeuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.
> Tout se fit ombre et aquarium ardent. Au matin, - aube de juin batailleuse, - je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

In de vertaling van Paul Claes[3]*:*

> *Was de werkelijkheid te pijnlijk voor mijn verheven geest - ik bevond me niettemin bij mijn vrouwe als een logge, grijsblauwe vogel die opwiekte naar het lijstwerk van het plafond en in de avondschemer met zijn vleugel sleepte.*
> *Ik lag aan het voeteneind van het hemelbed dat haar aanbeden juwelen en lichamelijke pronkstukken torste, als een logge beer met paars tandvlees en een van chagrijn verschoten vacht te staren naar het kristal- en zilverwerk van de consoles.*
> *Alles werd donker en vurig aquarium. In de ochtend - een strijdlustige dageraad in juni - rende ik de velden in om als een ezel klaroenend met mijn bezwaar te zwaaien, tot de Sabijnse maagden uit de voorstad me om de schoften vielen.*

In dit prozagedicht is sprake van een sprookjesachtige situatie waarin een ik-spreker zich verbeeldt dat hij is veranderd in een vleugellamme, grijsblauwe vogel, later in een logge beer, daarna in een bronstige ezel. Het tijdsverloop (van dag naar nacht naar ochtend) hangt misschien samen met de gedaantewisseling, maar een oorzakelijk verband tussen de ene en andere metamorfose ontbreekt, zoals dat in een droom vaak gaat. De overgang van vogel via logge beer naar balkende ezel suggereert een toename van 'mannelijkheid'; de vogel is neutraal maar invalide, de beer is lui en chagrijnig, de ezel is 'brandissant mon grief' en heeft daarmee succes omdat de 'maagden' voor hem neervallen. De scène speelt zich af in een luxueuze, besloten ruimte met gedecoreerd plafond en kristal- en zilverwerk waarin 'ma dame' huist. Maar even later bevinden we ons in ochtendnevelen waarin Sabijnse maagden opereren die de associatie van hoeren opwekken. De overgang van de binnen- naar de buitenruimte heeft zich als vanzelf voorgedaan en wordt niet gemotiveerd.

Paul Claes[4] markeert verschillende intertekstuele verwijzingen vanuit dit gedicht naar andere literaire teksten. Zo zou de titel 'Bottom' refereren aan een personage uit Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, die wordt omgetoverd in een ezel. 'Bottom' kan ook als Engelse term voor bed of onderkant begrepen worden. Rimbaud schreef een deel van deze prozagedichten waarschijnlijk tijdens verblijven in London in de jaren 1873-1875.[5] Ook de titel van de dichtbundel, *Illuminations*, zou een Engelse term kunnen zijn met de betekenis van 'boekversiering', 'miniatuur', 'verlichting'. Volgens Claes werd het woord door Rimbaud ten onrechte begrepen als 'volksprent'.

Rimbauds gedicht confronteert ons met opvattingen die we in het surrealisme van de twintigste eeuw vaak terug zullen zien komen. Het gaat erom de verbeelding in gang te zetten via suggestie of virtualiteit, de mogelijkheden van taal op te rekken en tegelijkertijd de intensiteit van het leven en zintuiglijke ervaringen te benoemen. Rimbaud zoekt naar een taal die woorden toestaat *meer* te betekenen dan zij gewoonlijk doen. De referentiële functie van taal wordt doorbroken door het gebruik van irrationaliteit en hallucinatie. De werkelijkheid om de dichter heen is soms zo bizar dat zij surreëel wordt. Dat omschrijft Rimbauds Engelse biograaf Graham Robb treffend: 'De krankzinnige perspectieven van *Illuminations* waren binnen de Franse literatuur misschien vreemd, maar de negentiende-eeuwse bewoners van Paddington, Holborn en Southwark kwamen ze dagelijks tegen: tunnels, viaducten, verhoogde kanalen; stoommachines die boven de straat reden, masttoppen die ineens tevoorschijn kwamen achter schoorsteenpijpen. London was geen stad die voor op een terrasje gezeten kunstenaars poseerde. Het was een uitdaging voor de klassiek geschoolde geest, een bevestiging van Rimbauds inzicht dat, wanneer de afbeelding precies overeenkomt met de werkelijkheid, *de werkelijkheid zelf surrealistisch wordt*.' (2003; 209) [cursivering van mij] De dichter stapelt beelden opeen, speelt met klanken, zaait verwarring. Hij probeert uit of

hij met bekende taal, het alfabet en de grammatica, nieuwe combinaties kan maken. Ik citeer de eerste twee strofen uit zijn beroemde sonnet ‘Voyelles’:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelies,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses penitentes;

In de vertaling van Paul Claes, die dit gedicht omschrijft als ‘een van de drukst becommentarieerde gedichten uit de Franse literatuur’:

A zwart, E wit, I rood, Ugroen, O blauw: vocalen,
Eens zal ik uw verborgen oorsprong openbaren:
A, harig zwart korset van schelle vliegenscharen
Die bommelend rond gruwelijke stanken dwalen,

Nachtgolven; E, blank van dampen en tenten, klare
IJslansen, witte vorsten, rillen van petalen;
I, purpers, bloedspuwsel, lach van lippen die pralen
In razernij of in rouwvolle roes bedaren;[6]

De letter A is een zwart, harig corset van glanzende vliegen; de E is de witheid van damp of stoom, gletschers, koningen; de I is paars als uitgespuugd bloed. Letters, klinkers, klanken, kleuren worden dooreengeschud. Associaties zetten zich als vanzelf in gang. Veel critici hebben geprobeerd een systeem of toverformule te ontdekken in dit taalspel, maar geen enkele sleutel of interpretatiemethode blijkt alle *mogelijke* betekenissen te ontsluiten. Volgens Paul Verlaine heeft Rimbaud zijn eigen spel gespeeld: ‘De intense schoonheid van dit meesterwerk ontslaat het in mijn ogen van een theoretische exactheid waarvan ik denk dat ze de ongelooflijk geestige Rimbaud waarschijnlijk weinig kon schelen’.[7] Biograaf Robb[8] verwijst ontnuchterend naar het drinken van absint dat wellicht een rol speelde bij het uitdagen van zintuiglijke ervaringen. Synesthetische gewaarwordingen zijn voor elk individu anders, maar Rimbaud en andere kunstenaars van zijn generatie genoten juist van het onvoorspelbare, bedwelmende effect.

Rimbaud bevindt zich met dit gedicht op het breukvlak van een symbolistische en een surrealistische literatuuropvatting. Het verschil tussen symbolisme

en surrealisme is dat de symbolist het leven terzijde wil schuiven ten gunste van de Idee die in de taal tot uitdrukking moet worden gebracht. Poëzie wordt dan in de eerste plaats een zoeken naar taal die zichzelf transformeert en waaruit het sprekend subject verdwijnt. De surrealist blijft dichter bij de grond: hij zoekt naar woorden die de wereld *an sich* kunnen beschrijven. De symbolist maakt een artificiële reis, ontwerpt 'gesluierde' betekenissen, is rationeel en zoekt naar abstracties. De surrealist toont meer van zijn eigen leven in subjectieve en concrete, maar ook verwarrende beelden die aantonen hoe krankzinnig de werkelijkheid eigenlijk is.[9]

Aan het begin van de twintigste eeuw, na de beëindiging van de Eerste Wereldoorlog waarin acht miljoen doden vielen en absurditeit, geweld en hypocrisie tot het uiterste werden doorgedreven, vonden jonge dichters en beeldend kunstenaars elkaar in hun lezing van de grote *poètes maudits* die hen waren voorgegaan. Nu duidelijk was geworden hoe bizar en wreed de realiteit en de menselijke samenlevingen waren, of ze nu vanuit Frankrijk, Duitsland of Engeland soldaten aanleverden, bleken de rede en traditie niet langer een houvast te bieden. Van nu af aan moest het *tegendeel* van verlichtingsidealen verheerlijkt worden. Het 'Je est un autre' in de zin van 'ik is een ander', of 'ik word gedacht' van Rimbaud staat haaks op Descartes' 'Cogito ergo sum'. Zelfs het logisch denken helpt mij niet verder. Aanvankelijk was dada als eerste naoorlogse avantgardebeweging dominant. Maar dada was te nihilistisch, negatief en destructief. Het surrealisme zou meer vitalisme en optimisme moeten bieden. De surrealistische dichters pleitten in het voetspoor van Rimbaud voor de identificatie van ziener en wat aanschouwd werd, voor verrijking en uitbuiting van perceptie en expressie en vooral voor de *ontregeling van zintuigen*.[10]

Anna Balakian, een Amerikaanse historica die zowel over het symbolisme als over het surrealisme een standaardwerk schreef, typeerde de surrealisten als: 'The surrealists refused the lonely world of the agnostic, as well as the religious comfort of earlier ages. They also rejected the lulling of the senses produced in the self-imposed vacuum of the latter-day symbolists with their dead mountains, dry sterile thunder, decays and arid piains. René Crevel [schrijver van het essay *L'esprit contre la Raison*] rejoiced that "Poetry which delivers us of the symbol sows liberty itself."' (1972; 47) Het losmaken van symbolen van hun vastgelegde, diepere betekenis hield een bevrijding in. Het bood de mogelijkheid op zoek te gaan naar betekenissen aan de oppervlakte, naar frivoliteit en onzinnige scènes uit de dagelijkse werkelijkheid.

Het woord surrealisme werd voor het eerst gebruikt in de lente van 1917 in Parijs, toen de dichter Apollinaire een brochure schreef voor het ballet *Parade* naar scenario van Jean Cocteau, choreografie van Léonide Massine, decor van Pablo Picasso en muziek van Erik Satie. Apollinaire schreef dat deze kunsten bij

elkaar een ‘surrealisme’ opleverden en een ‘nieuwe esprit’.[11] De dichter van *Alcoöls* (1913) was een autoriteit op het gebied van avant-gardekunsten. Hij was bevriend met Picasso, Francis Picabia en Alfred Jarry, en pleitbezorger van het Italiaanse futurisme en van werk van op dat moment nog niet gearriveerde kunstenaars als Henri Rousseau, Marcel Duchamp en Giorgio de Chirico. Apollinaire had gevochten aan het front en was in maart 1916 gewond geraakt door een granaatscherf in zijn hoofd. Sinds dat moment zou hij niet altijd even ‘samenhangend’ hebben gesproken en gereageerd. In 1918 zou hij aan de gevolgen hiervan overlijden. André Breton was bevriend met Apollinaire en beschouwde hem als zijn leermeester. Veel ideeën en technieken die de latere surrealisten belangrijk vonden, waren afkomstig van Apollinaire: de interesse in dromen en het toeval, de uitbanning van ‘artistieke’ onderwerpen ten gunste van het alledaagse en de verweving van geschreven en visuele kunsten.

Rond André Breton, de meest invloedrijke promotor van de surrealistische beweging[12], vormt zich na de Eerste Wereldoorlog een groep kunstenaars die zich net als hij wil verzetten tegen de allesoverheersende logica en ordening van het bewuste denken. Samen met Philippe Soupault en Louis Aragon maakt Breton het tijdschrift *Littérature* (1919-1924), waarin ideeën van Sigmund Freud als uitgangspunt worden genomen. Breton en Aragon zijn aanvankelijk vooral geboeid door de mentale verwarring en raadselachtige uitspraken van getraumatiseerde soldaten die uit de loopgraven terugkomen. De droom, het wonder en de waanzin komen centraal te staan. Een nieuwe schrijftechniek, de *écriture automatique*, wordt geïntroduceerd: twee auteurs schrijven samen een tekst, zonder van te voren stilistische, narratieve of inhoudelijke concepties vast te leggen. Het arbitraire en irrationele van het scheppingsproces wordt daarmee benadrukt.[13] Vanaf 1922 noemt de groep dichters rondom *Littérature* zich ‘surréalistes’.

In 1924 presenteert Breton het *Manifeste du surréalisme*.[14] Hij beschrijft het surrealisme als het verlangen ‘uitdrukking te geven, via het geschreven woord of op een andere wijze, aan het functioneren van het denken, zonder de controle van de rede en zonder een van tevoren bedacht esthetisch of moreel oogmerk’. Het onbewuste wordt gecultiveerd en tot object van studie gemaakt. Daarbij gaat hij uit van *automatisme*: er mag geen vooringenomenheid bestaan ten opzichte van het schrijven of schilderen over wat je denkt, ervaart of beleeft. De surrealist laat de woorden hun gang gaan: beelden roepen beelden op. De rol van de auteur blijft beperkt tot registreren. De traditionele kunstenaar wilde emoties oproepen; de surrealistische kunstenaar ziet kunst als een spel dat een Wonder creëert en soms ook irritatie wekt.

De werkelijkheid is als een palimpsest waarachter andere werkelijkheden zich verschuilen. Waarneming moet ongedwongen zijn en aanleiding geven tot het oppakken van fenomenen die zich toevallig voordoen of plotseling vanuit het

onbewuste naar boven komen. De vrijheid van het moment wordt benadrukt: er is altijd een mogelijkheid passanten op straat aan te klampen en het met deze onbekenden tot een zinvolle ontmoeting te laten komen. Het toevallige en wonderlijke is *altijd* mooi. Veel surrealisten zijn geïntrigeerd door vrouwbeelden. De vrouw is verbonden met het boven-reële, met dat wat voorbij de logica gaat: 'women were celebrated for being more in touch with the irrational, emotional side of nature'[15]. Het vrouwelijk lichaam geeft aanleiding tot erotische en soms perverse fantasieën. De vrouw is 'femme sublime', maar wordt ook tot een gedepersonaliseerd lustobject gemaakt.

De meest vruchtbare jaren van de surrealistische kunstopvatting liggen in de periode 1920-1930. Schrijvers, schilders en filmers werken samen: Louis Aragon, Paul Éluard, Antonin Artaud, Max Ernst, André Masson, Joan Miró, Man Ray, René Char, Salvador Dalí, René Crevel, Roger Vitrac en Benjamin Péret. Op schilderijen van Picasso en Dalí is te zien hoe eigenaardige, gedroomde situaties op een uitermate zorgvuldige manier, met 'realistische' details worden afgebeeld. Het onderscheid tussen perceptie en representatie vervalt. Het gaat niet om het terughalen van een in de nacht ervaren droomachtige wereld, maar om het direct oproepen van de droom en het onbewuste. In de foto's van Man Ray wordt op eenzelfde wijze het ongeziene geëvoceerd. Dat dichters zich 'bemoeiden' met de stand van zaken in de schilderkunst blijkt uit een 'Enquête chiffrée sur les peintures' die gepubliceerd wordt in *Littérature*, no. 18 van maart 1921, waarin Éluard, Breton, Aragon en Tristan Tzara verschillende historische en recente schilders (van Da Vinci tot Man Ray) rangschikken. Het meest gewaardeerd wordt Arp, het minst Rodin.[16] De canon wordt zonder pardon onderuitgehaald.

De jonge kunstenaars willen niet alleen een nieuwe kunst, zij willen ook een revolutie tot stand brengen op maatschappelijk vlak. Zij plaatsen 'amour', 'liberté' en 'poésie' tegenover het kapitalisme van de burgerman. De ideeën van Marx worden als programmatisch uitgangspunt verwerkt. Later zal juist het communistische gedachtegoed tot ruzie tussen de surrealisten onderling leiden: in 1938 verbreken Breton en Éluard vanwege dit onderwerp definitief hun relatie.

Surrealisme in Nederland

In Nederland heeft het surrealisme slechts een bescheiden invloed gehad op auteurs en beeldend kunstenaars. Er verschijnen zo hier en daar (vaak negatief gestelde) essays over de opvattingen in Frankrijk. Als Jan Engelman in *De Gemeenschap* van maart 1935, in de rubriek 'Uitzicht', over de surrealistische 'levensleer' schrijft, doet hij het voorkomen alsof het om een uit de Romantiek stammende kunstopvatting gaat die al min of meer passé is. Vooral Breton krijgt ervan langs, omdat hij degene was die droomanalyses en hypnosen propageerde als basis voor de kunst. Engelman geeft een geringschattende karakterisering van

de leider der surrealisten: ‘André Breton, een idealistisch en intelligent man, maar een beetje lang van stof en van een doodelijken ernst, dien men niet Fransch zou heeten. Een constructeur van ideeën, meer dan een kunstenaar die met zinnen en zenuwen denkt.’[17]

Theo van Doesburg publiceert in 1930 een positiever gesteld, tweeledig essay in *Groot Nederland*, ‘Recherche surréaliste’[18], waarin hij uitvoerig de stand van zaken uiteenzet. Hij laat zien hoe symbolisme, kubisme en dada zijn overgegaan in surrealisme, dat meer dan andere kunstopvattingen een ‘onderzoeksmethode’ biedt om droom, waanzin, het kind en ‘de misdaad’ als creatieve impulsen te bestuderen. Een aantal voornamelijk negatieve commentaren op het surrealisme, komt enkele jaren later van Albert Kuyle, Matthijs Vermeulen en E. Du Perron. Vooral de laatste wordt tegenwoordig beschouwd als degene die het surrealisme heeft ‘tegengehouden’.[19] In het *Derde Cahier* bespreekt Du Perron *La révolution et les intellectuels* van Pierre Navilles uit 1928. Hij geeft een definitie van de surrealistische school: ‘Altijd protesterende jongelingen, die zich ophouden met een soort kunst, ofschoon zij het meestal niet willen weten, en deze kunst beoefenen vanuit een soort onderbewustzijn.’ De eerste opstellen van Breton, *Les pas perdus*, vindt hij de moeite waard, maar voor de roman *Nadja* heeft hij geen goed woord over. Ten slotte concludeert hij dat de ‘kruidenier van een kunstkritikus’ de volgende balans van het surrealisme op zou kunnen maken: ‘Produkt van Oorlog en Freud. - Literaire nalatenschap van Lautréamont en Jarry. - Te aanvaarden (als menselik dokument of kunst): de oorlogsbrieven van Vaché, enige opstellen van Breton, enige gedichten, verhalen en ander proza van Aragon, een of twee kleine romans van Soupault, enige gedichten misschien van Éluard, alles tesamen behoorlik te drukken in één deel groot-oktavo.’[20] De eindafrekening van het surrealisme levert in de boekhouding van Du Perron weinig op.

Het meest opvallende surrealistische wapenfeit dat in Nederland geleverd werd, is het tot stand komen van het tijdschrift *De Schone Zakdoek* dat van 1941-1944 in één oplage van één exemplaar verschijnt. Het is een initiatief van Theo van Baaren en Gertrude Pape die tijdens de Tweede Wereldoorlog in hun woning in Utrecht ‘culturele maandagavonden’ organiseerden voor artistieke vrienden (Ad den Besten, Kees Buddingh', Max de Jong, Piet van Klaveren, L.Th. Lehmann, E. Van Moerkerken en Ko Rooduyn.)[21] Er werden drieëntwintig afleveringen van het tijdschrift gemaakt, die bij Pape thuis gelezen konden worden. In 1944 toen de leefomstandigheden vanwege de oorlog verslechterden, werd het tijdschrift opgeheven. Medewerkers waren, behalve de vrienden van Van Baaren en Pape, ook Leo Vroman, Willem Hussem, Piet van Klaveren, Con Schröders, P. Meeuwsen en anderen. Men schreef gedichten, essays, proza en zogenoemde *cadavres exquis:* een typisch surrealistisch spel voor oorspronkelijk vijf deelnemers, waarbij men zonder eikaars tekst te kennen, aan een door de eerste deelnemer neergeschreven substantief, een ander werk- of bijvoeglijk naam-

woord toevoegt om zo te komen tot bijzondere zinnen/teksten - ‘le cadavre exquis boira le vin nouveau’. Men ontwierp collages, tekeningen en decalcomanieën: een bijzonder procédé om plaatjes van een blad waarop zij omgekeerd gedrukt staan af te drukken op een ander blad. In alle nummers van *De Schone Zakdoek* vielen de bijzondere combinaties van tekst en beeld op.

Het einde van *De Schone Zakdoek* valt samen met de neergang van het surrealisme in Frankrijk. In een bijdrage aan het *Haagsch Dagblad van* 22 augustus 1946 concludeert Paul Rodenko dat het surrealisme als beweging dood is, omdat het tot een ‘classicisme’, tot systeem verworden is. Alleen het surrealisme als ‘techniek’ is ‘een verworvenheid die de kunstenaars niet meer zullen prijsgeven’.[22] Jan G. Elburg, terugblikkend en schrijvend over zichzelf in de derde persoon, geeft in 1987 een verklaring voor het feit dat het surrealisme in de Nederlandse dichtkunst niet echt doordrong: dit moet toegeschreven worden aan ‘de macht der traditie in de Nederlandse poëzie. Rilke en Valéry, daar kon over gesproken worden; Benjamin Péret en Philippe Soupault, dat was een voorbijgaand modeverschijnsel geweest, leuk om even aan te snuffelen zoals het periodiekje *De Schone Zakdoek* dat had gedaan, maar voor het overige warhoofderij en wartaal, apoëtisch.’[23]

Ik lees twee gedichten als eerste voorbeelden van surrealisme in Nederland. Het gedicht ‘Ruk de sluier af...’ van Theo van Baaren (1912-1989) uit de bundel *Versteend zeewier* (1941) en ‘Oorhangers uit Babyion’ van Gertude Pape (1907-1988) gepubliceerd in *De Schone Zakdoek* van 1942. Opmerkelijk is dat het surrealisme, voortgekomen uit de Eerste Wereldoorlog, in Nederland door de (Tweede Wereld-) oorlogsomstandigheden geïnspireerd werd, maar tegelijkertijd ook ‘beperkt’ bleef. Toen na de oorlog de experimentelen aan het woord kwamen, borduurden zij voort op surrealistische inzichten, maar verloren zij het onaangepaste en bewust ‘waan’zinnige dat geïnspireerd was op de freudiaanse droomanalyses. De experimentelen hielden zich bezig met het uitvinden van een nieuwe taal - niet met de manifestatie van een krankzinnige werkelijkheid. Willem Frederik Hermans beschrijft dit als volgt: ‘Maar de revolutionairen van na de tweede wereldoorlog [...] willen helemaal niets maken, ook geen curiositeiten. Zij willen niet vreemd zijn en niet normaal zijn, zij willen alleen maar experimenteren *ins Blaue hinein*, zij willen schilderen, met een accent als een vuiltje in het oog [...].’[24]

Van Baarens dichtbundel biedt een merkwaardige vermenging van traditionele, mythologisch geïnspireerde lyriek (veel sonnetten) en gedichten waarin vervreemdende beelden tot stand komen. In een van de begingedichten wordt Utrecht afgebeeld als een dode, dreigende stad - ‘grondrig water, bruin en slijmig, dat / de smaak heeft van bedorven minverlangen’ -, zonder dat expliciet naar de oorlogssituatie wordt verwezen. De gedichten ‘Rokende spiegel’ en ‘Ruk de sluier af...’ zijn het meest surrealistisch, omdat hier sprake is van het over elkaar heen schuiven van beelden waardoor een effect ontstaat van associatie zoals die in een

droomsituatie werkt. In ‘Ruk de sluier af...’ is een graf zichtbaar in een gezicht; de ogen zijn door wormen aangetast. Het lijkt erop dat hier (in strofe een en twee en in vijf en zes) een mummie beschreven wordt. De slappe borsten, dorre bloem en rafels van een lach kunnen als concrete beschrijving gelezen worden. Er is geen ontwikkeling te zien in deze beelden, het plaatje blijft min of meer statisch. In de middenstrofe wordt van perspectief gewisseld. Hier vernemen we eerst dat ‘muziek ons belet te horen’ en vervolgens dat we juist niets horen omdat oren vol stof zitten. Gaat het hier om de ervaring van de mummie zelf, in doeken gewikkeld en tot stof vergaan? Staat er ‘wij’ omdat mummie en toeschouwer in dezelfde positie zitten; de dood onder ogen moeten zien?

Ruk de sluier af
van 't aangezicht van
Cleopatra, een graf
is alles wat men kan

zien in dit gezicht,
de lippen vaalwit,
de ogen reeds halfdicht,
waar de worm in zit.

Muziek is slechts een spel,
dat ons belet
te horen, hoe de hel
ten ondergang trompet.

Ons oor is afgestompt,
met stof verstopt,
wij horen niet, wie komt
en om ons roept en klopt.

De borsten leeggebloed,
een dorre bloem, de hand,
wuift vaarwel en groet
de nutteloze roem.

De rafels van een lach,
afgescheurd van
haar mond, zijn spinnerag
in de mond van een man.[25]

Als we een omvattende betekenis aan dit gedicht zouden moeten geven, zou *verval* of *ondergang* een beschrijvende term kunnen zijn. Het feit dat een dergelijke (romantische) noemer hier gevonden kan worden, bewijst eigenlijk dat dit geen echt geslaagd surrealistisch vers is. Het boven-reële wordt niet als hallucinatie of illusie in werking gezet. In de nogal traditionele vorm van zes vierregelige rijmende strofen wordt niets aan de orde gesteld wat de logica daadwerkelijk ondermijnt. Dit is wat Breton zou noemen: het beschrijven van een droom, niet het dromen zelf. Een gedicht van Van Baarens levensgezellin Gertrude Pape daarentegen is veel spannender in het surrealistisch perspectief, omdat het onbewuste innerlijk van de dichteres direct tot uitdrukking komt, zonder structurering of inkadering. We worden als lezer voor het blok gezet:

> Oorhangers uit Babylon
> De wilg verliep. Ruim sponnen de pootlingen zand. In de barak trad wenend
> de Nildo, ramen en deuren hoorden hem toe; onder zijn voeten de planken
> ontkraakten: betere bonen! fluistert het hout. Storm in de aanval! West op
> de vluchten! Wolken om donder trilt in het huis. Tref dan het weerlicht,
> roep mij niet zondloos! Alle mijn namen kennen uw sprong.
> - Stilte viel. De wandluis school vergeven, licht op de vriezende wijzers.
> Eén slag van 't hart de mooglijkheid, verlangen went zich vol. -
> Beminnelijk, onmurwbaar, bestendig loopt de zon.
> Eliane, verward in het eigen haar, ontrukt zich, zinkt.
> Slotrijzenis. Een blauwe teen, een witte teen, borduursel van een sprei die
> langer wordt en verder reikt en óver om de heggen slaat, voorbij. Nietzuil.
> Rietloos. De uurslag valt iedere tien droppels neer; koraalzwammen kleden
> de takken, veel nesten renderende pluimen. Kort blitslicht rinkelt: de
> Wandelaar! Op alle rode daken, in een gelijktijdige golfbeweging, keren
> de pannen zich om.
> Met verf vilt men dadels, maar wie herkende mijn klimplant?[26]

Pape heeft een dichtvorm gekozen die terugvoert naar de prozagedichten van Rimbaud. We krijgen een onbegrijpelijk visueel beeld voorgelegd, beter gezegd flarden van beelden die geen onderlinge samenhang hebben. De vervreemding lijkt over te gaan in waanzin; iemand schrikt ons op met absurde gedachten, taferelen, invallen. Dit is een mooi voorbeeld van poëzie waarin getracht wordt grammaticaal juiste taalcombinaties tot stand te brengen waarmee toch geen coherente betekenis en wereldvisie zichtbaar worden. Dit gedicht levert een bizarre vorm van communicatie op. De taal is doorzichtig, maar de voorstelling die beschreven wordt, is dat niet.

Poëzie van Willem Frederik Hermans

Een van de interessantste opbrengsten van het surrealisme in Nederland ligt in de vroege, vergeten poëzie van Willem Frederik Hermans. Ook hij bezocht met enige regelmaat de Utrechtse woning van Gertrude Pape en werkte mee aan *De Schone Zakdoek*. Zijn gedichten tonen de surrealistische poëtica als kracht van het onderbewuste, een opwekken van droombeelden en vooral van seksuele fantasieën. Hermans' surrealisme is overduidelijk freudiaans gemotiveerd. Van onder de oppervlakte van de realiteit wordt een wereld vol wonderlijke waarnemingen en waanvoorstellingen tevoorschijn getoverd.

Het poëtisch oeuvre van Hermans bestaat uit ongeveer zestig (gepubliceerde) gedichten. Een summiere drukgeschiedenis levert het volgende beeld.[27] In 1944 verschijnt clandestien *Kussen door een rag van woorden*. Twee jaar later wordt deze bundel, uitgebreid en qua volgorde van de gedichten veranderd, opgenomen in *Horror Coeli en andere gedichten* dat in Amsterdam verschijnt bij J.M. Meulenhoff. Weer twee jaar later geeft A.A.M. Stols de dichtbundel *Hypnodrome* uit. In 1968 verschijnt bij Thomas Rap *Overgebleven gedichten* dat bestaat uit een keuze uit *Horror Coeli* en *Hypnodrome*, aangevuld met enkele nieuwe gedichten. Een vijfde druk van deze bundel verschijnt in 1983 bij De Bezige Bij. Ik concentreer me hier op de eerste officiële bundel uit 1946.

> **Willem Frederik Hermans (1921-1995). De gedichten die Hermans in *Horror Coeli* opneemt, werden geschreven tijdens de Tweede Wereldoorlog. Precies op het moment dat deze uitbreekt doet Hermans eindexamen. Daarna gaat hij geografie studeren aan de Universiteit van Amsterdam. Als hij in 1943 weigert de 'loyaliteitsverklaring' te tekenen, moet hij zijn studie afbreken. In de maanden die volgen schrijft hij zijn eerste roman (*Conserve* 1947), een flink aantal verhalen én gedichten. De gedichten *Kussen door een rag van woorden* verschijnen in 1944 in eigen beheer. Na de oorlog wordt Hermans onmiddellijk als belangrijk auteur bekend met zijn omvangrijke roman *De tranen der acacia's* (1949). Als proza-auteur wordt hij beschouwd als een van de grote drie (met Gerard Reve, Harry Mulisch) van de naoorlogse Nederlandse literatuur.**

Horror coeli opent met een ongetiteld gedicht dat als inleiding op de surrealistische poëtica gelezen kan worden: een lyrische stem vertelt over een 'vragenboek' dat ergens in een hoek van de kamer verborgen ligt en alleen leesbaar is 'met d'oogen dicht'. Bij het ontwaken blijkt het boek onleesbaar en rest alleen 'iets vaags over troebel verdriet'. Het boek maakt krankzinnig, maar de spreker beseft 'dat toch ik zelf dat boek heb gemaakt'. Dit is een psychoanalytisch ingekleurde opmaat. Droom, waanzin en troebel verdriet geven aan dat tijdens de

slaap onverwachte emoties en herinneringen naar boven kunnen komen. Toch is dit gedicht, net als het eerder geciteerde gedicht van Van Baaren, nog geen echt surrealistisch gedicht. Niet omdat de vorm te conventioneel is (drie keer vier rijmende regels), maar omdat het gedicht te weinig *vervreemdende* visuele beelden biedt. Het ‘vragenboek’ is een metafoor voor het onbewuste dat zich 's nachts opent. Maar de metafoor doet niets verontrustends; ze confronteert ons niet met ongemakkelijkheden of al te spannende fantasieën. De metafoor van het vragenboek houdt het onbegrepene zelf op afstand.

Het volgende gedicht, dat de titel van de bundel draagt, is wel surrealistisch. Dit is een lang gedicht (zestien strofen van vier, ook hier rijmende regels) waarin verhaald wordt van een raadselachtige vrouw met ‘schimmelbleek gelaat’ die de ‘ik’ verleidt mee te reizen naar een dreigend landschap. Deze omgeving van bomen die als omgekeerde wortelstokken uit de grond steken en ondergronds tot bloesem komen, is als droombeeld te *ervaren*. Ik citeer strofe vijf tot en met negen:

> Zij neemt mij bij de hand, biedt mij haar geuren.
> Haar oogen zijn van zwarte diamant.
> Het waait, de wind wil haar gewaden scheuren.
> Zij zegt: Omwikkel mij met uw verstand.
>
> En over weiden waar het vee vreemd loeide
> en angstig voor mijn vluchtig streelen was,
> en over kinderen die niet meer stoeiden,
> maar wreed verwelkend krampten in het gras,
>
> zweefden wij naar waar door lange schachten
> we 't dal bereikten waar het duister straalt
> en zwarte bloemen het aroom omnachten
> dat in het zonnelicht tot stank verschaalt.
>
> En waar als diepste vlinders liefden zweven
> - op vleermuisvleugels een patroon van roet -
> en waar vogels zonder vlerken leven,
> eeuwig kweelend bij een meer van bloed.
>
> Waar, in harpen van gespannen pijnen
> rampen jammrende tapijten weven.
> En muzikanten, daar hun 't merg verkwijnde,
> liedren pijpen op hun eigen beendren.[28]

Surrealistische motieven vallen hier op. Er is de vrouw die de ‘ik’ meevoert en zich aan hem onderwerpt door hem te vragen haar met zijn verstand in te pakken, terwijl zij daarmee tegelijkertijd om zijn overgave aan haar vraagt: als hij zijn verstand aflegt, heeft hij geen controle meer over wat hij doet. De vrouw is voor de surrealisten een bron van aantrekkingskracht en afstoting. Madonna én hoer. Beschrevene én de poëzie zelf. Vervolgens worden we meegezogen naar een beklemmende ruimte, waarin het vee angstig loeit en kinderen als verwelkende bloemen ‘krampten in het gras’ (zich aan het gras vastklampen?), terwijl ‘ik’ en vrouw zich naar een donker dal verplaatsen met zwarte bloemen en een meer van bloed. Is dit een angst-droom waarin we meegevoerd worden? De naam van de vrouw is ‘Horror Coeli’, te vertalen als huiver voor de hemel of de verschrikking van de hemel. Zij verleidt de ik-figuur en laat hem ten ondergaan. Maar de doem lijkt aan het slot van het gedicht ook omkeerbaar. In een erotische eindscène beseft de ‘ik’ dat de tranen en de pijn die voor ieder ander negatief zijn, voor hem tot bevrijding leiden:

> Er is geen vrouw die warm genoeg van haren
> is om mijn schrijnend lichaam te verwarmen.
> - Tot ik ontwaak in Horror Coeli's armen
> en zij mij vraagt: Wat wou je mij ontvaren?
>
> Zij lacht en pijnigt mij met hare tanden
> en met haar tranen schrei ik 't duister vrij.
> Want de verrukking dezer diepe landen
> is ieder hel, maar paradijs voor mij.

Hel en paradijs zijn begrippen die in onze christelijke cultuur met elkaar verbonden zijn. Hermans roept met dit gedicht het beeld op van een in de zestiende eeuw geschilderd triptiek van Hiëronymus Bosch (1450-1516)[29], waarop de tuin van Eden, het paradijs op aarde en de hel staan afgebeeld. In de hel zien we vreemde en angstaanjagende menselijke en fantastische figuren, messen, afgesneden ledematen en ook een harp en luit waarin personages zijn verweven: ‘in harpen gespannen’ en muzikanten die ‘liedren pijpen op hun eigen beendren’. Ook in de hel van Bosch is er muziek en is een erotische spanning ‘voelbaar’. Celia Rabinovitch wijst in *Surrealism and the Sacred* op de inspiratie die de Franse surrealisten vonden in de visionaire kunst van Hiëronymus Bosch. Zijn groteske en psychologisch verwarrende beelden zouden duiden op de macht van de droom en van de verbeelding die in staat zijn tot het creëren van een geheel nieuwe blik op de realiteit.[30]

In tegenstelling tot de poëzie van veel andere surrealistische dichters biedt ‘Horror Coeli’ van Hermans een min of meer lopend verhaal. Het gaat om een geschiedenis van verleiding en teloorgang die zich in de strofen ontwikkelt. Dit

narratieve gegeven vinden we ook in andere gedichten in de eerste afdeling van deze bundel. Sprookjesachtige verhalen worden verteld over vreemde vrouwen die aantrekkingskracht hebben, maar ook gevaarlijk zijn. De ene keer zijn het ontklede dames die opereren tussen ‘Styx en Lettre’, een andere keer zijn het naakte meisjes die de ‘ik’ levend begraven. Steeds is er een dwingend verlangen naar de vrouwen en zijn zij tegelijkertijd destructief. De dichterlijke spreker kan waan- en droombeeld, angstvisioen en lust niet scheiden. Lezen we bijvoorbeeld het gedicht ‘Dans’:

> O, Dansen, dansen langs de strakke kabel!
> Beneden gillen vrouwen, willen helpen,
> maar mijn dansen is niet meer te stelpen...
> Het plein is als een zwangre buik gewelfd,
> in 't midden een rotonde als een navel.
>
> En ik dans lachend langs mijn strakke kabel.
> O dansen, dansen! En ik maak gebaren,
> met mijn oogen 't evenwicht bewarend.
>
> Maar jij riep, wierp water, wou mij laven
> en ik zwaluwde naar jouw gezicht...

Dit gedicht schetst het angstwekkende beeld van een koorddanser die boven een plein balanceert en ten slotte naar beneden springt óf valt. De freudiaanse motieven zijn overduidelijk: de zwangere buik waarboven de ‘ik’ zich beweegt, de navel in het midden als dreigend kwetsbaar middelpunt en dan de ander die water werpt om zijn dorst te stelpen, maar daarmee ook zijn ondergang lijkt te bewerkstelligen. Of zal hij de val op het opbollende plein, de strakgespannen buik overleven?

Surrealisten waren geïnteresseerd in vrouwen. Van meet af aan werd de activiteit van ‘automatisch schrijven’ in verband gebracht met vrouwelijkheid. Het eerste nummer van *La Révolution Surréaliste* uit 1927 bood een foto getiteld ‘L'Écriture automatique’ van een kindvrouwtje in kostschooluniform zittend op een krukje. Haar rechterhand heeft een pen in de aanslag en rust op een schrijftafeltje. Haar blik is opzij gericht en afwachtend. Deze vrouw wordt voorgesteld als een stereotiepe Muze-figuur voor mannelijke schrijvers en is tegelijkertijd een afbeelding van een vrouwelijke auteur die op inspiratie zit te wachten. Zij is dubbelzinnig: uitdagend en afhoudend. Katharine Conley[31] wijst erop dat voor Franse surrealisten ook het beeld van de maagd Maria verleidelijk was en als Muze fungeerde. Zij was niet de onderdanige figuur die als ideaalbeeld gold voor katholieke meisjes, maar stond model voor verzet tegen de patriarchale macht. Dit beeld had vaak een humoristisch effect, zoals bijvoorbeeld te zien is op

het schilderij *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Éluard et Max Ernst* van Max Ernst uit 1926. Jezus krijgt van zijn moeder een klap op de billen.

Van de zevenendertig gedichten waaruit de eerste afdeling van Hermans' bundel is opgebouwd, vertonen ten minste zestien gedichten duidelijke kenmerken van de surrealistische poëtica.[32] We zien een sterke nadruk op visualiteit en een typerende thematiek (droom- of anti-wereld, seksualiteit, vreemde fantastische landschappen, en de vrouw als gevaarlijk en begeerlijk object). Het betreft het openingsgedicht en de gedichten: 'Horror Coeli', 'Roode jasmijn', 'Tussen Styx en Lethe', 'Muur', 'Nachtgebied', 'Noctambulen', 'Melagxonia', 'Nederlaag', 'Remiserit', 'Samenzijn in negligé', 'Geschenk', 'Droom', 'Toevluchtsoord', 'Op straat' en 'Dans'. De lezer wordt geconfronteerd met angstaanjagende, *unheimische* voorstellingen. Ik geef enkele voorbeelden: dode harten die aan bomen hangen, bomen glanzend als beenderen; twee personages die in eenzelfde wit gewaad gehuld en met een kralenketting om naar boven zweven; een smalle weg met rechts een ravijn en links prikkeldraad; een tram die vanaf een helling naar beneden raast door een brandende stad; een inktkoker en een groene wijnfles die glanzen in een donker vertrek; een op stenen slapende vrouw met een groene huid. Het zijn in zekere zin realistische beelden die hier worden geschetst. Beelden die we in de werkelijkheid kunnen situeren, maar die ook een vervreemdende waarneming van de werkelijkheid suggereren. Het zijn geen abstracties, onleesbaarheden of betekenisloze beelden. De voorstellingen schuiven over elkaar heen en zetten associaties in werking. De taal is transparant, maar de wereld die wordt opgeroepen is een illusie. De vraag die ons wordt voorgelegd, is in hoeverre de werkelijkheid buiten ons ook *onze* werkelijkheid is.[33]

Gedichten van Paul Éluard

Vanuit de poëzie van Hermans zet ik een correspondentie uit naar gedichten van Paul Éluard. Hij maakte met dichtbundels als *Mourir de ne pas mourir* (1924), *Capitale de la douleur* (1926), *L'Amour la Poésie* (1929), *La Vie immédiate* (1932), *La rose publique* (1934) en *Les Yeux fertiles* (1936) naam als surrealistisch dichter. Toch vond Breton hem geen echte surrealist, omdat Éluard bezwaar maakte tegen het automatische (het door toeval geleide) schrijven en daarvoor in de plaats liever de 'dérèglement des sens' propageerde.

> **Eugène Grindel[34] (1895-1952) wordt in Parijs geboren. Zijn middelbare-school-opleiding verloopt voorspoedig tot hij in 1912 opgenomen moet worden in een sanatorium in Davos. In 1913 publiceert hij voor het eerst enkele gedichten. Tijdens de Eerste Wereldoorlog wordt hij als verpleger en infanterist naar het front gezonden.**

De ontmoeting met soldaten in de loopgraven, het lijden en de solidariteit die hij daar aanschouwt, blijven hem lang bij. Zijn eerste dichtbundel verschijnt in 1917: *Le devoir et l'inquiétude*, ondertekend met de naam Paul Éluard, die hij 'leende' van zijn grootmoeder. In 1919 introduceert Jean Paulhan hem bij het surrealistische *Littérature*. Éluard maakt samen met Breton, Char en Man Ray een aantal collectieve werken. Met Max Ernst schrijft hij in 1922 de collagegedichten *Les malheurs des immortels*. In 1924 verdwijnt Éluard plotseling van het toneel om enkele maanden lang een wereldreis te maken. Na terugkeer zal hij gedurende vijftien jaren een belangrijke rol in de surrealistische groep spelen.

Éluards dichtbundel *Capitale de la douleur* bestaat uit 86 gedichten waarvan een flink aantal eerder in (drie) afzonderlijke reeksen verscheen.[35] Het valt op dat Éluard zich wat vocabulaire betreft, onderscheidt van surrealistische bentgenoten, die graag grasduinen in woordenboeken, specialistische, geologische of zoölogische termen gebruiken en met mathematische en technische uitdrukkingen goochelen. Bij Éluard is de woordkeus meer elementair. De vorm van de gedichten is vrij; rijm en ritme zijn geen sterk structurerende gegevens. Sommige gedichten zijn kort, haiku-achtig, maar er komen ook prozagedichten voor. Qua thematiek sluit hij duidelijk bij het surrealisme aan: droom, seksualiteit, bedreiging, verwondering en hallucinatie komen we veelvuldig tegen. Wat ook onmiddellijk opvalt, is dat veel gedichten de naam van een collega-kunstenaar als titel dragen: Pablo Picasso, André Masson, Paul Klee, Max Ernst, Georges Braque, Arp, Joan Miró.[36] In deze gedichten wekken woord en beeld met elkaar en door elkaar heen associaties op. De dichter zoekt naar nieuwe manieren van kijken.

Paris pendant la guerre

Les bêtes qui descendent des faubourgs en feu,
Les oiseaux qui secouent leurs plumes meurtrières,
Les terribles ciels jaunes, les nuages tout nus
Ont, en toute saison, fêté cette statue.

Elle est belle, statue vivante de l'amour.
O neige de midi, soleil sur tous les ventres,
O flammes du sommeil sur un visage d'ange
et sur toutes les nuits et sur tous les visages.

Silence. Le silence éclatant de ses rêves
Caresse l'horizon. Ses rêves sont les nôtres
Et les mains de désir qu'elle impose á son glaive.[37]

Parijs tijdens de oorlog

De beesten die afdalen uit de voorsteden in brand,
De vogels die hun dodelijke veren uitschudden,
De verschrikkelijk gele luchten, de volledig naakte wolken
Hebben, in elk seizoen, dit beeld gevierd.

Zij is mooi, levend standbeeld van de liefde.
O sneeuw van de middag, zon op alle buiken,
O vlammen van de slaap op een engelen gezicht
en op alle nachten en alle gezichten.

Stilte. De schelle stilte van haar dromen
Streelt de horizon. Haar dromen zijn de onze
En de handen van verlangen die zij oplegt aan haar zwaard.

Dit gedicht werd voor het eerst gepubliceerd in *Revue européenne* in januari 1925. 'Parijs tijdens de oorlog' biedt een afschrikwekkend beeld: beesten uit het vuur komend, vogels met dodelijke veren en een dreigende gele lucht. Wellicht zijn dit metaforen voor tanks en vliegtuigen die bommen afwerpen. Maar dat is een anachronistisch beeld voor Parijs in het interbellum. Dat de lucht geel kleurt, zou verband kunnen houden met vuur beneden. Dit dreigende oorlogsbeeld uit de eerste strofe vindt rust in de witregel. Daarna wordt een veel positiever tafereel gepresenteerd: er is een levend standbeeld van de liefde, er ligt sneeuw, er is zon en vlammen van de slaap (rode wangen) op het gezicht van een engel. Is dit een beschrijving van Parijs als vrouwelijk personage of van een persoonlijke geliefde? Ook deze scène wordt afgebroken in de witregel, die letterlijk becommentarieerd wordt in het eerste woord van strofe drie: 'stilte'. Stilte wordt gekoppeld aan droom en horizon. In de droom vindt toenadering plaats: 'haar dromen zijn de onze'. Er wordt heldhaftigheid gesuggereerd in de slotregel: het standbeeld van een allegorische vrouw met een zwaard (een Marianne van Frankrijk) wordt opgericht. Het is een martiaal beeld dat verlangen uitdrukt en misschien ook wel iets erotisch.

Het typisch surrealistische aan dit gedicht is het gegeven dat het ene beeld verstoord of onderbroken wordt voor een ander, zonder dat er continuïteit lijkt te bestaan. Oorlogssituatie, stadslandschap, stilte eindigend bij het zwaard. Het zijn flarden die we aangereikt krijgen en die hier door de strenge witregels tussen de strofen bevestigd worden. Flarden van een 'herinnering' aan Parijs tijdens een oorlog. We krijgen geen handreiking hoe de beelden tot een geheel te vormen. Zoals je al dromend van de ene scène in de andere stapt zonder dat er een causaal verband wordt gelegd.

Een dergelijke discontinuïteit treffen we ook aan in het volgende gedicht:

Le miroir d'un moment

Il dissipe le jour,
Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence,
Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.
Il est dur comme la pierre,
La pierre informe,
La pierre du mouvement et de la vue,
Et son éclat est tel que toutes les armures, tous les masques en sont faussés.
Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main,
Ce qui a été compris n'existe plus,
L'oiseau s'est confondue avec le vent,
Le ciel avec sa verité,
L'homme avec sa réalité.

De spiegel van een ogenblik

Hij verjaagt de dag,
Hij toont de mensen de ragfijne beelden van de schijn,
Hij ontneemt de mens de mogelijkheid zich te amuseren.
Hij is hard als steen,
Steen zonder vorm,
Steen van beweging en van het zicht,
En zijn glans is zo sterk dat alle pantsers, alle maskers er door verwrongen zijn.
Wat de handgreep verwaardigt zich zelfs niet de vorm van de hand aan te nemen,
Wat begrepen is bestaat niet meer,
De vogel is opgegaan in de wind,
De hemel in zijn waarheid,
De mens in zijn werkelijkheid.

De herhaling aan het begin van de versregels geeft het gedicht ritme. De zevende regel die het langst is en losstaat van de herhalingen fungeert als ‘eye-opener’. Hier wordt iets stelligs beweerd: sterke glans, pantser en verwrongen maskers karakteriseren de ‘spiegel van het ogenblik’. In de spiegel zien we onszelf niet zoals wij zijn. Kijkend in de spiegel van een ogenblik wordt zichtbaar wat eenmalig is: de dag (als eenheid van tijd) wordt verdreven. Er rest alleen de kortstondige blik op het uiterlijk. De spiegel biedt geen vermaak. Hij is van glas, maar ook van steen. Keihard. Alles wat je in de spiegel waarneemt, is anders, want ‘in spiegel-beeld’: *wat de handgreep verwaardigt zich niet de vorm van de hand aan te nemen*.

Na deze constatering verandert de toon van het gedicht: in de vier slotregels wordt overgeschakeld naar meer abstractie. De spiegel lijkt iets bovennatuurlijks te tonen: ‘de mens in zijn waarheid’. Tegelijkertijd is er kennelijk een concreet beeld dat ons ontgaat: dat van een vogel, hemel en mens, dat in de spiegel te aanschouwen is geweest. Dit levert een meer diepzinnige gedachte op: Vat begrepen is bestaat niet meer’. Het is een soort *Alice in Wonderland*-spiegel die hier getoond wordt. Hij representeert het object dat ervoor staat, maar hij laat ook iets anders zien wat in de werkelijkheid waar te nemen is: de mens.

Het surrealisme vestigt steeds de aandacht op het waarnemen. Goed kijken naar de werkelijkheid levert rare, humoristische of krankzinnige beelden op. Beelden draaien zich uit andere beelden los zonder terug te verwijzen naar een controlerend ‘ik’.[38] In een collage van beelden, gedachten, associaties wordt de lezer aan zijn lot overgelaten.

Éluard is voor Willem Frederik Hermans een dichter van de ‘vorige’ generatie. Zijn eerste bundels verschenen rond de tijd dat Hermans geboren werd. Dat Hermans Éluard heeft gelezen, bleek uit het motto van zijn eerste grote roman, *De tranen der acacia's*. Het verhaal over Arthur Muttah in Amsterdam tijdens de oorlogstijd representeert een sfeer die we in Éluards gedichten herkennen: de benauwdheid, de (onmogelijke) liefde, de lichamelijke obsessie en het einde waarin de protagonist in een bloederige liefdesscène ten onder gaat. Wanneer geschreven wordt over surrealisme in het werk van Hermans, wordt vooral verwezen naar prozateksten als ‘Manuscript in een kliniek gevonden’, ‘Paranoia’, ‘Lotti Fuerscheim’ en ‘De blinde fotograaf’ en de romans *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1956) en *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* (1973). Daarnaast schreef Ernst van Alphen een overtuigend artikel over het surrealisme in het fotografisch oeuvre van Hermans.[39] Over de poëzie werd weinig opgemerkt, maar toch ligt daar het begin van het schrijverschap en past juist ook daar de term ‘surrealisme’. De corresponderende lectuur die tussen Éluard en Hermans in gang kan worden gezet, wijst op gelijksoortige motieven die in het surrealistische gedachtegoed naar voren komen, maar die door beide schrijvers ook in een eigen stijl worden verwoord.

In een openingsrede, ‘De aardapppel van de dood’, gehouden bij een tentoon-stelling van werk van J.H. Moesman, formuleert Hermans twee jaar voor zijn dood nog eens wat het surrealisme inhoudt: zwarte humor, de symboliek van Freud, gedragen titels van de kunstwerken, ontroering of verbazing die opgeroepen worden.[40] Eerder had hij in een interview met Frans A. Janssen een ander accent gelegd: ‘Het surrealisme in zijn zuiverste vorm is een metamorfose van de Maria-verering en daarom volgens mij duidelijk een vrucht van het Latijnse rooms-katholicisme.’[41] Beide uitspraken zijn relevant voor de gedichten uit *Horror Coeli*. De jonge Hermans, in de oorlogsjaren schrijvend aan dit werk, is, vermoed ik, geobsedeerd door een vrouw, door dé vrouw of door vrouwelijkheid.

Juist in deze thematiek ligt ook verwantschap met Éluard. Hij was immers de dichter wiens leven en werk bepaald werd door grote liefdes: voor Gala (Helena Dimitriovna Diakonova) en Nush (Maria Benz). Raadselachtige, vervreemdende en verontrustende liefdesgedichten domineren zijn oeuvre. Als we *Horror Coeli* erop nalezen zien we dat bijna de helft van de gedichten over de liefde of een erotische obsessie voor vrouwen en meisjes gaat: ontklede 'kleine blonden'(10), naakte meisjes (16), haarloze meisjes die stoeien (17), 'geliefde' in eenzelfde gewaad gehuld (20), 'zij' lichtgevend en haar haar kammend (27), een naakte vrouw dansend 'in dappere, glanzende rijlaarzen'(31), een vrouw die haar gezicht in een ruiker steekt (33), een vrouw die door de tocht is meegezogen (34), Pythia (35), een 'je' waarvan 'ik nog altijd houd' (37), een vrouw die verleid wordt door Klaas Vaak en 'bloedt uit haar eeuwige wond' (39), een vrouw (?) die 'mij wou laven' (41), een dansende vrouw 'in bezwangrende nevels verdampend' (42), een vrouw die 'de verkeerde Muze' genoemd wordt (49). Wat deze vrouwen ook zijn, hoe ze ook beschreven worden, nooit zijn zij gelijkwaardig aan de 'ik'-spreker, altijd hebben zij iets bekoorlijks en afstotends.

De bundel *Horror Coeli* wordt afgesloten met de afdeling *Kussen door een rag van woorden*, eenentwintig liefdesgedichten die het visualiserende en hallucinerende van de surrealistische gedichten missen, maar wel nog eens markeren hoe belangrijk het vrouwmotief is voor de jonge Hermans. Hier lijkt evenwel vooral sprake van een teleurgestelde liefde.

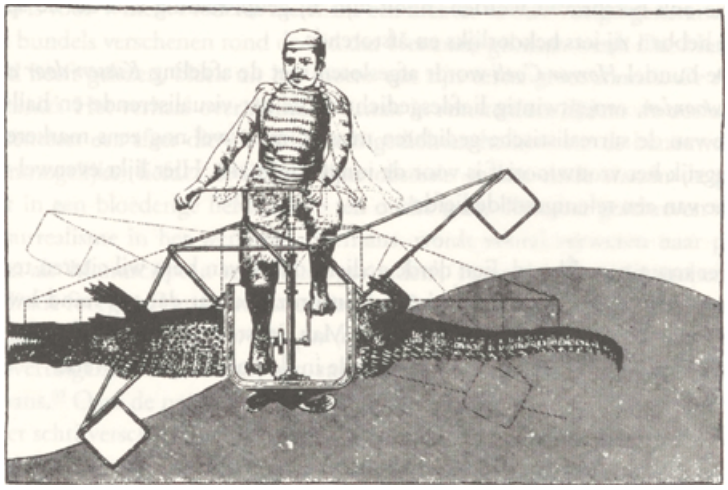
Ik keer terug naar Éluard. Een derde gedicht dat ik van hem wil citeren ter illustratie van de surrealistische poëtica, is een prozagedicht dat tot stand kwam in samenwerking met beeldend kunstenaar Max Ernst. Éluard schreef veel gedichten voor collega-kunstenaars. Hij reageerde in de poëzie op hun werk.[42]

Des Éventails brisés

> Les crocodiles d'à présent ne sont plus des crocodiles. Où sont les bons vieux aventuriers qui vous accrochaient dans les narines de minuscules bicyclettes et de jolies pendeloques de glace? Suivant la vitesse du doigt, les coureurs aux quatre points cardinaux se faisaient des compliments. Quel plaisir c'était alors de s' appuyer avec une gracieuse désinvolture sur ces agréables fleuves saupoudrés de pigeons et de poivre!
> Il n'y a plus de vrais oiseaux. Les cordes tendues Ie soir dans les chemins du retour ne faisaient trébucher personne, mais, à chaque faux obstacle, des sourires cernaient un peu plus les yeux des équilibristes. La poussière avait l'odeur de la foudre. Autrefois, les bons vieux poissons portaient aux nageoires de beaux souliers rouges.
> Il n'y a plus de vraies hydrocyclettes, ni microscopie, ni bactériologie. Ma parole, les crocodiles d'à présent ne sont plus des crocodiles.

De gebroken waaiers

De krokodillen van tegenwoordig zijn geen krokodillen meer. Waar zijn de goede oude avonturiers die u met minuscule fietsjes en grappige oorhangers van ijs in de neusgaten klampten? Volgend de snelheid van de vinger, complimenteerden de coureurs zich op de vier windstreken. Wat een plezier was het toen om met elegante ongedwongenheid te steunen op die aangename stromen bestrooid met duiven en peper.
Er zijn geen echte vogels meer. De koorden spannend de avond in de wegen van de terugkeer lieten niemand struikelen, maar, bij ieder vals obstakel, omlijnden glimlachen steeds iets meer de ogen van de koorddansers. Het stof had de geur van bliksem. Vroeger droegen de oude goede vissen mooie rode schoenen aan hun vinnen.
Er zijn geen echte hydrocyclettes meer, noch microscopie, noch bacteriologie. Ik zweer het, de krokodillen van tegenwoordig zijn niet langer krokodillen.



Natuurlijk denken we hier terug aan het prozagedicht van Rimbaud over man en vrouw in de luxueuze kamer. In dat gedicht schoven beelden en metamorfoses over elkaar heen. Maar dit gedicht van Éluard is misschien meer bizar omdat het iets beschrijft, een krokodil-fietsmachine die in de werkelijkheid niet bestaat maar wel benoemd kan worden. Er is een ‘illustratie’ bij gevoegd, als om te *bewijzen* dat iets in woorden beschreven en met lijnen getekend kan worden. Het gaat om de logica van het onlogische. De fascinatie voor een machine als ding of mechanisch personage. De menselijke geest kan veel ontwerpen. Niet alleen sferen, taferelen, maar ook machines en instrumenten. Apparaten van de verbeelding. Taal.

Éluard schrijft dat vogels, krokodillen en ‘hydrocyclettes’ niet meer zijn wat ze waren. Dat is een uitspraak, waarachter we geen diepere betekenis hoeven vermoeden. De tekening van Ernst wekt de suggestie van een encyclopedisch plaatje, waarin wordt uitgelegd hoe iets in elkaar zit. Gedicht en tekening interacteren. Mannetje, krokodil en constructie zetten elkaar in beweging. Logica en onbegrijpelijkheid vermengen zich.

Tot slot lees ik een fragment uit de dichtbundel *Une Leçon morale* uit 1949 waarmee ik terug kan keren naar Hermans’ ‘Horror Coeli’:

> Tout est détruit je vois d'avance le désastre
> Un rat est sur le toit un oiseau dans la cave
> Les lèvres dans les livres ne bourdonnent plus
> Tous les tableaux sont à l'envers en épaisseur
> Souvenirs et témoins s'obscurcissent ensemble
>
> Un vieillard gît poupée de rien près d'un berceau
> Un enfant croque les débris d'un engrenage
> Au creux d'un cimetière un mort a résisté
>
> Et les mots doux des amoureux et les berceuses
> Et les travaux font un silence à tout casser
> Les hirondelles de la vue se sont fermées
> Un petit feu violet a désossé Marie
> Un souffle excrémentiel effacé Max et Pierre
>
> L'enfer défunt sèche à la pointe des clochers
> Une auréole d'ombre étrangle tous les fronts
> Un héros baigne dans le sang d'un criminel
>
> L'heure se fige sur l'égoût et sur la vague
> Une lèpre d'azur mange les derniers arbres
> Il pleut il ne pleut pas et le beau temps grimace
> Peut-être n'y a-t-il jamais rien eu sur terre
> Puisque la mort s'affiche comme une naissance
>
> Tout est détruit je vois d'avance les chantiers
> Où tout est terminé la charrue et la faulx
> Ont saisi de leur bec des pelotes de nerfs
>
> (...)

Vertaling van Lisa Lubasch:

Everything is destroyed I can already see the disaster
A rat is on the roofa bird in the cellar
The mouths of books no longer murmur
All the paintings are turned upside down
Memories and witnesses blur themselves together

An old man is laying himself to rest a worthless doll near a cradle
A child bites down on the wreckage of a machine's gears
In the pit of a cemetery a cadaver hos remained intact

And the sweet words of lovers and the lullabies
And the works make a shattering silence
The swallows in sight have closed their wings
A little purple fire has ripped apart Marie
An excremental breath rubbed out Max and Pierre

The defunct heil is drying on the steeple spires
A halo of shade strangles all fronts
A hero bathes in the blood of a criminal

The hour comes to a standstill over the sewer and over the ocean
A blue leprosy eats away at the last trees
It is raining it is not raining and the clear day grimaces
Perhaps there has never been anything on earth
Since death flaunts itself like birth

Everything is destroyed I can already see the shambles
Where everything has ended the plow and the scythe
Have seized bundles of nerves with their beaks

Dit gedicht is het eerste uit de afdeling ‘Tout est sauvé’. Deze afdeling omvat twee gedichten van respectievelijk tien en twaalf strofen. Het eerste begint met ‘Tout est détruit’, het tweede reageert daarop met ‘Rien est détruit tout est sauvé’. Ten onder gaan en gered worden houden elkaar min of meer in balans. Dit gedicht correspondeert met ‘Horror Coeli’ van Hermans in de stemming die zich ontwikkelt. Dood, bederf, stof en stilte roepen die sfeer op. Er komen griezelige freudiaanse beelden tot stand: ondersteboven gekeerde schilderijen; een blauw gekleurde leproos die van bomen eet; een borst die ooit glorieus was; een kaart van een stad bedekt met stof; de held badend in het bloed van de misdadiger; het

intact gebleven kadaver. Dit alles is weinig opwekkend en bevestigt het twee keer neergeschreven ‘Tout est détruit’. In deze keten van beelden zit geen boodschap: ‘Personne pour tirer la moral du conté.’ Het gedicht is geen doorlopend verhaal, maar een uiteengevallen verband van uitspraken, beelden, situaties, woorden. Het surreële effect dat tot stand komt, is afwijkend van bijvoorbeeld het romantische motief van verval en ondergang, vanwege de discontinuïteit van het betoog. Door de aaneenschakeling van ‘toevallige’ beelden ontstaat afstand, onaanraakbaarheid of de-subjectiviteit. Opnieuw kunnen we denken aan Rimbauds *Je est un autre*. Toch lijkt zich op één plaats in het tien strofen lange gedicht een ‘moraal-les’ - de titel van de dichtbundel is *Une leçon de morale*[43] - voor te doen. In het midden van het gedicht, aan het slot van strofe vijf lezen we de uitspraak ‘Peut-être n'y a-t-il jamais rien eu sur terre / Puisque la mort s'affiche comme une naissance’. Misschien is er nooit iets op aarde geweest vanaf het moment dat dood zich voordoet als geboorte. Met één zwiep wordt hier de christelijke troost van het hiernamaals weggeveegd. De moraal wordt ontmaskerd. Daarna valt er stilte in de witregel en wordt ‘Tout est détruit’ herhaald.

De gedichten van Éluard tonen het surrealistische vooral als discontinuïteit van beelden, als een hang naar het fragmentaire. De realiteit die beschreven wordt, is verbrokkeld en meerduidig. Er bestaan geen concrete vormen; er is alleen ‘communicatie’ tussen degene die ziet en gezien wordt. Gedichten bieden nooit een mooi afgeronde voorstelling, maar houden aan alle kanten openingen voor het binnensijpelen van betekenis. Fantastische droombeelden of representaties van wat gezien werd of kán worden, lopen dooreen. Het bijzondere van Éluards poëzie is, dat het bij de raadselachtigheid van beelden toch iets ‘eenvoudigs’ heeft of onopgesmukt is. Hier is een dichter aan het woord die een heel eigen, duidelijk te herkennen stijl heeft. Uiteindelijk lijkt hij meer in de taal geïnteresseerd dan in de al of niet waanzinnige werkelijkheid. Het vreemde is immers altijd besloten in de woorden die gebruikt worden om de realiteit te beschrijven.

Willem Frederik Hermans zet met zijn eerste officiële dichtbundel een surrealistisch spoor uit, dat zich in zijn proza en fotowerk van na de oorlog voort zal zetten.[44] Het surrealisme kenmerkt zich in deze gedichten door het uitgebreid tekenen van droomvoorstellingen en fantastische taferelen en de opvallende aandacht voor vrouw, dood en seksuele beladenheid. De visuele kracht van de gedichten werkt sterk. Meer dan Éluard is Hermans een dichter van ruimtelijke voorstellingen. Opmerkelijk is dat in bijna alle gedichten uit het eerste deel van *Horror Coeli* een duidelijke ervaring van ruimte wordt beschreven. Soms gaat het om een tussenruimte: een brug over een rivier in ‘Tusschen Styx en Lethe’ of in ‘Nachtgebied’ en ‘Zonnebaden’: ‘Bij de bruggen die de doode stroomen / overspannen hoog als kogelbanen’ (p. 16). Heel vaak gaat het om de ruimte van een straat: ‘Een straat tusschen blaakrende achtertuinen’ (12), ‘Men heeft de muur

verhoogd / of de straat is verzakt' (13), 'de straat is nauw' (18), 'De straten glanzen als ijzer' (21), 'In de straten wuiven de menschen ontzet' (25), 'Er loopen geen menschen over de straat' (36), 'Geen enkel mensch op straat had een gezicht' (40). De lyrische stem beweegt zich door de straat en ervaart vervreemding. Het is alsof de werkelijkheid waar hij doorheen loopt er niet daadwerkelijk is. Verschillende keren wordt een stad beschreven of een deel daarvan (een winterpark of wolkenkrabber) en ook dan is de beschouwer iemand die als het ware vanuit een andere dimensie, onaangedaan, spreekt.

Alle vormen van kunst die vanaf 1924 door het surrealisme aangeraakt zijn, tonen de dubbelheid van realiteit en wat erachter, boven of onder schuilgaat. Aan mimesis wordt door het surrealisme de definitieve nekslag toegebracht. Er is altijd een tweede werkelijkheid, zegt Paul Rodenko. Wat we zien is nooit alleen maar *wat we zien*. Altijd draagt het aanschouwde sporen van onze blik en van onze inzet van kijken. We blijven op zoek naar een leessysteem om de wereld te begrijpen.

Eindnoten:

1 J. Goedegebuure en O. Heynders, 'Het breekbare ligt open', Een beschouwing over impliciete poëticaliteit en problemen van interpretatie. In: *De Nieuwe Taalgids*, 84 (1991), 6;, 527-538.
2 Vgl. Charles Russel, The Poet as Seer: Rimbaud. In: *Poets, Prophets, and Revolutionaries, The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York / Oxford, 1985; 46.
3 Arthur Rimbaud, *Illuminations*, vertaald door Paul Claes, Amsterdam, 1999.
4 Arthur Rimbaud, a.w.; 120 en 194-196.
5 Vgl. Graham Robb, *Rimbaud, De biografie*, vertaald door Han van der Vegt, Kristine Steenbergh en Michael Eenhoorn, Amsterdam, 2003; 188,; 206, 209.
6 Arthur Rimbaud, *Gedichten*, vertaald door Paul Claes, Amsterdam, 1999; 122/123.
7 Geciteerd in Rimbaud, *Gedichten*, 222.
8 Robb, a.w.; 155, 156.
9 Vgl.: Anna Balakian, Out of the forest of symbols. In: *Surrealism, the road to the absolute*, revised and enlarged, London, 1972; 37-49.
10 Rimbaud schrijft op 13 mei 1871 aan zijn oude leraar Izambard: 'Ik verteisem mezelf zo grondig mogelijk. Waarom? Ik wil dichter zijn en ik ben aan het werk om mezelf tot een *ziener* om te vormen. U zult er wel niks van begrijpen en ik kan het zelf bijna niet aan U uitleggen. Het gaat erom het onbekende te bereiken door middel van de ontregeling van *alle zintuigen.* Daarvoor moet je vreselijk lijden, je moet sterk zijn en een geboren dichter zijn, en ik heb erkend dat ik dichter ben. Het is echt mijn schuld niet'. Geciteerd in Robb, a.w.; 98.
11 Zie Ruth Brandon, A bas Guillaume. In: *Surreal Lives, The Surrealists 1917-1945*, London, 1999; 9-42.
12 Mike O'Mahony, Introduction. In: Tim Martin, *Essential surrealists*, London, 1999; 7.
13 Het eerste werk dat volgens dit principe van automatisch schrijven tot stand komt is 'Les Champs Magnétiques' uit 1919 van Soupault en Breton.
14 Dit wordt wel het eerste manifest genoemd; in 1929 en 1942 verschenen het tweede (*Second Manifeste du surréalisme*) en derde *(Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*).
15 O'Mahony, a.w.; 13.
16 Zie Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, 1982.
17 Jan Engelman, Uitzicht. Het Surrealisme. In: *De Gemeenschap*, 236.

18 Opgenomen in Her de Vries en Laurens Vancrevel, *Surrealistische ontmoetingen, Documenten en manifesten*, Amsterdam, 1988; 39-57.
19 Vgl. Redbad Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren, Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*, 1999; 83: 'Aan het gezag van Du Perron wordt toegeschreven dat het surrealisme niet doorbrak.'
20 E. Du Perron, *Cahiers van een lezer, gevolgd door Uren met Dirk Coster*, 's-Gravenhage, 1946; 86-96.
21 Zie Hans Renders, *Verijdelde dromen, Een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra*, Haarlem, 1989; 31, en het themanummer over Theo van Baaren van *BZZLLETIN*, 20e jrg., nr. 180, november 1990.
22 Paul Rodenko, *Verzamelde Essays en Kritieken*, deel III, Amsterdam, 1992; 38.
23 Jan G. Elburg, *Geen letterheren. Uit de voorgeschiedenis van de Vijftigers*, Amsterdam, 1987; 32.
24 Vgl. Citaat van W.F. Hermans uit *De lange broek als mijlpaal in de cultuur.* Geciteerd in Hans Renders, a.w.; 159.
25 Geciteerd uit: *Spiegel van de surrealistische poëzie in het Nederlands*, samengesteld door Laurens Vancrevel, Amsterdam, 1989; 23. De bundel *Versteend zeewier* verscheen in 1944 te Utrecht maar in het colofon stond vermeld 'October 1941'. Dit was bedoeld ter misleiding van de autoriteiten van de Kulturkamer, waarbij men na het voorjaar van 1942 aangesloten moest zijn.
26 Geciteerd uit: *Spiegel van de surrealistische poëzie in het Nederlands*, samengesteld door Laurens Vancrevel, Amsterdam, 1989; 196-197.
27 Zie ook Wam de Moor, 1985.
28 Ik maak gebruik van Willem Frederik Hermans, *Horror Coeli en andere gedichten*, Amsterdam, 1946.
29 De triptiek 'Het duizendjarige rijk' bevindt zich in het Prado in Madrid.
30 Zie Celia Rabinovitch, A new Mythology. In: *Surrealisme and the Sacred, Power, Eros, and the Occult in Modern Art*, Boulder and Oxford, 2004; 59.
31 Katharine Conley, *Automatic Woman, The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln and London, 1996; 28-29.
32 Hans Renders (1987; 167) noemt slechts zeven gedichten uit deze bundel surrealistisch.
33 Vgl. de adequate beschrijving van Peter Nijmeijer van surrealistische kunst in het nawoord bij zijn vertalingen van poëzie van John Ashbery: *Zelfportret in een bolronde spiegel & andere gedichten*, Amsterdam, 1988.
34 Zie voor biografische informatie: Jean-Charles Gateau, 1982; Alain et Odette Virmaux, *Les grandes figures du Surréalisme*, Paris, 1994; Theo Festen, Paul Éluard: Dichter van het surrealisme. In: Paul Éluard, *Wereld met ogen van sneeuw*, Amsterdam, 1998; 5-9.
35 Het gaat om de reeksen *Répétitions, Mourir de ne pas mourir* en *Nouveaux Poèmes*.
36 Dit is vergelijkbaar met wat Lucebert doet in de reeks 'de getekende naam' uit de bundel *Apocrief/ de analphabetische naam*, Amsterdam, 1952. Hier staan gedichten over Brancusi, Klee, Miró, Arp, en Le Douanier Rousseau e.a.
37 Paul Éluard, *Oeuvres complètes*, Paris, 1968.
38 Robb, a.w.; 105.
39 Ernst van Alphen, Geschreven realiteit, Willem Frederik Hermans en de fotografie. In: Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.), *De literaire magneet, Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*, Amsterdam, 1995; 178-209.
40 Willem Frederik Hermans, *De aardappel van de dood*, Amsterdam, 1993.
41 In: Frans A. Janssen, *Scheppend nihilisme: interviews met Willem Frederik Hermans*, Amsterdam, 1979.
42 De eerste ontmoeting tussen Paul Éluard en Max Ernst vindt plaats in Keulen in 1912. Hun vriendschap zal meer dan twintig jaar zeer hecht zijn. Ze maken gedichten en collages samen, ze corresponderen en brengen in die brieven nieuw werk tot stand, de schilder illustreert de dichtbundels, de dichter tekent met woorden de schilderijen 'over'. En ook: Max maakt Pauls eerste, Russische vrouw Gala het hof (voordat zij er met de schilder Dalí vandoor gaat) en Paul staat dat oogluikend toe. Doorheen het hele werk van Éluard zijn namen van schilders te vinden. Al in 1913 in de op zestienjarige leeftijd geschreven *Premiers poèmes* duikt de naam Ciolkowski op. Deze schilder maakte vier illustraties bij gedichten.
43 Ik maak gebruik van de uitgave Paul Éluard, *Une leçon de morale*, Paris, 1987 [1949].

44 Vgl. W.G.N.G.N. Glaudemans, *De mythe van het tweede hoofd, De literatuuropvattingen van W.F. Hermans*, Utrecht, 1990; 47 e.v.

7 Tussen vier vrouwen: Emily Dickinson, Eva Gerlach, Sylvia Plath en Anneke Brassinga

Terwijl Vladimir naar huis snelt om voor de vlinders
zijn vrouw te halen, sluipt iets haar tegemoet
als een rat in stilstaand water.

Maria Barnas, 'Liefde voor Nabokov'

Een van de meest voorkomende en voor de hand liggende manieren van corresponderend lezen is bloemlezen. Bloemlezen is een mooie metafoor voor het samenstellen van een eigen keuze. Bloemlezen daagt de lezer uit tot selecteren, arrangeren en schakelen: de ene betekenis kan leiden tot een andere en van daaruit wordt verder gegaan. Het interessantste zijn díe schakelmomenten waarop gedichten met elkaar in dialoog komen te staan en de lezer eigenlijk twee teksten als één ervaart. In het hiernavolgende zal ik het bloemlezend lezen in gang zetten met betrekking tot poëzie van vier vrouwelijke dichters: Emily Dickinson, Eva Gerlach, Sylvia Plath en Anneke Brassinga.

Lezen als corresponderend lezen vereist een sturende inzet van de lezer. Hij legt verbindingen tussen het ene dichterschap en het andere. Soms liggen interacties voor de hand, maar ze kunnen ook toevalliger, willekeuriger of associatiever tot stand komen op basis van een miniem overeenkomstig motief of zeggingswijze. Het bijzondere aan de vrouwelijke dichterschappen die ik hier bijeenbreng en door elkaar heen wil lezen, is de manier van schrijven waarbij een bepaalde gedachte of thematiek schuilgaat in een abstracte of afstandelijke én tegelijkertijd persoonlijke tekst. De toon en natuurlijk de bijzondere typografische accenten van bijvoorbeeld Dickinson herken je als lezer onmiddellijk. Maar ook Gerlach, Plath en Brassinga hebben hun eigen *ambachtelijke* manier van uitdrukken van wat hen bezighoudt: hoe te leven in een gecompliceerde wereld.[1] Geen van deze dichters schrijft zonder meer autobiografische poëzie. Zij zoeken evenwicht tussen anekdote en vorm, tussen intimiteit en het openbare.

In het omvangrijke oeuvre van Emily Dickinson is het gedicht 'The last Night that She lived' van een opvallende directheid. Een vrouw sterft en de dichter probeert het moment van sterven te verwoorden. De woorden die gekozen worden,

zijn precies en adequaat. Maar vervreemding ontstaat door nadrukkelijke pauzes *tussen* de woorden en de accentuering via hoofdletters. Hoe wordt sterven hier omschreven?

> The last Night that She lived
> It was a Common Night
> Except the Dying - this to Us
> Made Nature different
>
> We noticed smallest things -
> Things overlooked before
> By this great light upon our Minds
> Italicized - as ‘twere.
>
> As We went out and in
> Between Her final Room
> And Rooms where Those to be alive
> Tomorrow were, a Blame
>
> That Others could exist
> While She must finish quite
> A Jealousy for Her arose
> So nearly infinite -
>
> We waited while She passed -
> It was a narrow time -
> Too jostled were Our Souls to speak
> At length the notice came.
>
> She mentioned, and forgot -
> Then lightly as a Reed
> Bent to the Water, struggled scarce -
> Consented, and was dead -
>
> And We - We placed the Hair -
> And drew the Head erect -
> And then an awful leisure was
> Belief to regulate -[2]

In de vertaling van Louise van Santen[3]:

Haar laatste Levensnacht
was als een Nacht voordien
behalve Sterven - dat Natuur
in een andere vorm deed zien

Wij namen kleinste dingen waar -
die wij vaak overslaan
maar 't grote licht op onze Geest
Cursief gedrukt liet staan.

Terwijl wij liepen - uit en in
tussen Haar allerlaatst Domein
en Dat van Hen die voortbestaan
werd Morgen een Verwijt.

Dat Anderen mogen leven
terwijl Zij bijna sluit
Er drong een Afgunst op - voor Haar
zo na - oneindigheid -

Wij wachtten tot Zij ging -
een smalle marge tijd -
Ons Hart te warrig voor gesprek
Ten slotte kwam het sein.

Zij keek op, en vergat -
Dan luchtig als een Riet
over het Water, nauw'lijks strijd -
Stemde zij toe, en stierf-

En Wij - Wij kamden 't Haar -
schikten het Hoofd gestrekt -
En dan een geduchte leegte - om
te wennen aan het feit -

Emily Dickinson (1830-1886) leefde haar hele leven in Amherst aan de Amerikaanse oostkust in haar ouderlijk huis. Zij werd geboren in een welgestelde familie, ging naar Mount Holyoke college, maar leefde daarna zeer geïsoleerd. Biografen zijn het niet eens over de fysieke (nierziekte) of psychologische (depressiviteit - vadercomplex) redenen voor haar teruggetrokken bestaan. De mythe van de 'non van Amherst' die altijd gekleed ging in het wit, is nooit opgehelderd. Feit is dat na haar dood 1775 gedichten werden gevonden, waarvan slechts een handjevol gepubliceerd was. Pas in 1955 werd dit werk integraal uitgegeven. Net zomin als G.M. Hopkins was Emily Dickinson tijdens haar leven dus dichter met een eigen oeuvre en publiek. Maar meer geobsedeerd dan hij heeft zij haar leven lang doorgeschreven aan dat verborgen werk dat steeds omvangrijker werd.

Het boeiende aan 'The last Night that She lived' is dat in zeven strak georganiseerde strofen beschreven wordt hoe een vrouw haar laatste adem uitblaast, zonder dat daarbij emoties of sentimentaliteit tevoorschijn komen. Dit gedicht uit het midden van de negentiende eeuw toont geen enkel kenmerk van z'n tijd. Geen romantiek, geen retoriek, maar een abstracte, vervreemdende taal vanwege de bewuste afzondering van woorden. Walt Whitman schrijft op hetzelfde moment, niet zo ver van Amherst vandaan, zijn uitbundige, lawaaiige lyriek, die evenmin aansluit op de literaire conventies. Hij schrijft er zelf recensies over om de ontvangst te enthousiasmeren. Dickinson leeft in afzondering en ontwerpt een poëtische taal die tegengesteld is aan die van Whitman. Zij gaat uit van een strak keurslijf van strofen, maar creëert daarbinnen vrijheid door isolaties en accentuering van enkele woorden. Het effect is dat de taal stilvalt, dat de spreker 'verlangzaamt' en toont hoe zij op dat moment nog aan het wikken en wegen is. Toch is het geen stamelen dat hier plaatsvindt, maar een heel bewust manipuleren van spreken en zwijgen.

'The last Night that She lived' laat goed zien hoe verraderlijk Dickinsons techniek en stijl zijn. Er wordt iets beweerd, wat vaak onmiddellijk wordt tegengesproken. Dit gedicht begint met een 'Gewone Nacht' die uitzonderlijk wordt door het sterven. 'Dat maakte de Natuur anders.' Deze nacht is *gewoon* én ongewoon tegelijkertijd. Sterven is weliswaar iets natuurlijks, maar hier wordt 'de natuur anders gemaakt'. Wat geschreven staat, is aanvankelijk duidelijk, totdat, terwijl je leest, de betekenis als het ware afbreekt. De kleinste dingen die vervolgens worden opgemerkt, passen niet bij de gewoonheid van de nacht, waarin 'this great light upon our Minds' zich voordoet. Zit de dood als een groot licht in ons eigen hoofd?

In strofes drie en vier worden tegenstrijdige gevoelens van schuld en jaloezie met elkaar in verband gebracht. Dat zijn emoties die we ons eventueel kunnen

voorstellen aan het sterfbed van een geliefd persoon, maar dat ze op eenzelfde moment ervaren worden, ligt niet zo voor de hand. In de volgende strofe wordt een beeld getoond van 'Onze Zielen' die niet kunnen spreken omdat zij 'uit het veld geslagen worden'. Hoe precies en concreet het beschrijven van de sterfscène ook is, het moment van doodgaan zelf wordt verborgen in een metafoor: 'Then lightly as a Reed / Bent to the Water, struggled scarce - / Consented, and was dead -. De 'She' waarover gesproken wordt, is al verdwenen in het natuurbeeld van de grasstengel buigend naar het water. De plant geeft zich over en is dood. Onmiddellijk daarna schakelen we terug naar de kamer. Wij, de toeschouwers, legden het haar goed, het hoofd recht. De slotzin vormt een verbijsterend nuchtere anticlimax: 'And then an awful leisure was / Belief to regulate.' Het is een afschuwelijke prestatie om te doen alsof leven zich weer kon normaliseren.

Er zijn technische analyses te maken van Dickinsons bijzondere taalgebruik. Met relatief weinig woorden wordt een grote mate van complexiteit bereikt. Veel interesse in etymologische wortels of juist in de oppervlakkige betekenis van woorden markeren dit dichterschap. Disrupties in syntactische constructies en toon worden uitgebuit. Soms is zelfs sprake van bewust foutief toegepaste grammatica. Er komen voortdurend contradicties voor en een bijzondere interpunctie en hoofdlettergebruik. Het rijm is vaak assonerend, dat wil zeggen dat de klinkers identiek zijn, maar de medeklinkers niet (lief/diep). Het *klinkt* niet mooi. Het metafoorgebruik is gecompliceerd, niet altijd is duidelijk wat precies met wat wordt vergeleken. Er is veel variatie in zinslengte en strofeindeling, waardoor het ritme van de zinnen indringend wordt. Veel gedichten hebben geen duidelijk gemarkeerd einde. Je zou kunnen beweren dat Dickinson uitmunt in het schrijven in een poëtische vorm die eigenlijk anti-vorm wil zijn.

Belangrijk in combinatie met deze techniek en stijlmiddelen is het wereldbeeld dat achter Dickinsons gedichten schuilgaat. Hier is iemand aan het woord die de visie van één individu vertolkt in een eenzame wereld. Hier spreekt een egocentrisch dichter, die zichzelf heeft losgemaakt van een daadwerkelijk gesprek met de anderen. Vestdijk beweert over deze poëzie in zijn debuut-essay in *Forum* in 1932: 'Er is mij geen poëzie bekend, die zoo weinig *lijkt* en zooveel *is*' (21).[4] En als hij het verschil beschrijft tussen de luidruchtige Walt Whitman, die als dichter op dat moment is gecanoniseerd, en de als *minor poet* beschouwde Dickinson constateert hij met betrekking tot de laatste: 'We kijken niet door een verrekijker-op-een-uitzichttoren naar magnifique, rustig golvende landschappen, maar door een microscoop, waaronder *cellen bezig* zijn zich te deelen, stoffen *bezig* zijn zich mikrochemisch te verbinden en van kleur om te slaan' (23). Dit zijn volgens Vestdijk *intentionele* gedichten. Twee thema's zijn daarin kenmerkend: de verandering in tijd en de antithese. De vragen die in deze lyriek worden gesteld zijn: hoe is het mogelijk dat iets verandert, of dat iets blijft bestaan? En hoe is het mogelijk dat iets in zijn volslagen tegendeel verandert, vanwaar die voortdurende

tegenpolen in elke levensuiting? De meest interessante gedichten gaan over de stilstand van tijd, niet als eeuwigheidsbesef, maar als een voorstelling van duur.

Dickinsons lyriek toont ons een manipuleren van spreken en zwijgen. Deze karakteristiek van haar manier van schrijven past ook op de wijze waarop Eva Gerlach in haar beste werk dicht. Ik schakel van 'The last Night that She lived' over naar Gerlachs bundel *Dochter* uit 1984. De 32 gedichten uit deze bundel dringen zich samen op als verhaal. Een bijzonder verhaal over een moeizame, met medisch geweld gepaard gaande geboorte van een kind. Het moment waarover wordt geschreven, is, in eerste instantie althans, tegengesteld aan het moment van sterven in Dickinsons gedicht.

De poëzie van Gerlach is strak van vorm en helder van taal. De bundel *Dochter*, de derde dichtbundel van de dichter, heeft een opvallend dwingende, numerologische compositie. De afdelingen bestaan uit respectievelijk drie, vijf, acht, acht, vijf en weer drie gedichten, die allen acht regels tellen in een verdeling van 5 regels tegenover 3. Er is een vast rijmschema: de eerste regel rijmt meestal op de laatste, de tweede op de derde, terwijl regel vier tot en met acht variëren. Benno Barnard noemde dit 'een dwangneurotische behoefte aan de beperking van de gehanteerde vorm'.[5] Maar onder de strakheid gaat kwetsbaarheid schuil en moeten emoties in toom worden gehouden. Het gaat hier namelijk om een zeer persoonlijk gesprek tussen 'ik' en 'jij'. De aangesprokene wordt soms 'Dochter', 'mijn kind' en een keer 'Hart' genoemd. Maar de lyrische stem noemt zichzelf nergens 'moeder'. Zij blijft de observator, degene die kijkt en alles in gang heeft gezet, degene die in taal op afstand gehouden moet worden. Een vaderfiguur ontbreekt in al deze gedichten.

> **Eva Gerlach (pseudoniem van Margaret Dijkstra) werd in 1948 geboren in Amsterdam en groeide op in Suriname. Zij debuteerde in 1979 met de bundel *Verder geen leed*, waarvoor zij de Lucy B. en C.W. van der Hoogt-prijs ontving. Daarna volgden *Een kopstaand beeld* (1983), *Dochter* (1984), *Domicilie* (1987), *De kracht van verlamming* (1988), *In een bocht van de zee* (1990), *Wat zoekraakt* (1994) (bekroond met de Jan Campertprijs), *Niets bestendiger* (1998) en *Een bed van mensenvlees* (2003). In 2000 ontving Gerlach de P.C. Hooftprijs voor haar hele oeuvre.**

Dochter[6] begint met een mooi drieregelig motto van de Engelse dichter / criticus Thomas Blackburn (1916-1977): 'And have I put upon your shoulders then / What in myself I have refused to bear, / My own and the confusion of dead men.' Dat zet de toon voor de bundel als geheel waarin wordt verteld over de eerste levensmaanden die een kind tamelijk moeizaam doorbrengt. Zijn gezondheid is

zwak en de relatie met de moeder is broos. We zien de pasgeborene via de ogen van de moederfiguur die probeert een houding te vinden ten opzichte van het kind in deze situatie. Net als in het gedicht van Dickinson is er iemand die van afstand kijkt en onder woorden probeert te brengen.

Het openingsgedicht fungeert als opmaat. Het klinkt bijna als een Achterberggedicht in de beginregel: 'Vannacht werd je geroepen.' Een ik-spreker stelt zich voor hoe de aangesproken 'je' wegloopt tot aan een hek en vervolgens terugkeert: 'Een hartslag lang bleef je voor het hek stilstaan. / Dun werd je, lichter dan verwachting, bleek / als lucht kwam je terug in mijn lichaam.' Het lijkt een droomscène. De moeder neemt in haar slaap waar dat haar kind weggaat en terugkeert. Even is de zwaarte van het zwanger-zijn niet voelbaar. Misschien is deze droom te duiden als angst voor het afgeven en scheiden van het kind. In het tweede gedicht van de bundel, al vindt de scheiding daadwerkelijk plaats, *gaat* het kind inderdaad van de moeder *weg*, dat wil zeggen: het wordt geboren en krijgt een officiële naam: 'Dochter' hoe precair is ons evenwicht, / elke verplaatsing treft ons onverwacht.'

Dat geboren worden zoiets is als weggaan, lezen we in een passage uit het derde gedicht, die luidt: 'Mijn kind laat mij met buitenlucht alleen, / zij blijft op afstand sinds zij uit mij viel.' Deze afstand is schrijnender dan de afstand tussen een moeder en het kind waarvan zij bevallen is, pleegt te zijn, want deze dochter ligt verbonden aan slangetjes in een couveuse:

> Plastic steekt uit haar afgewend profiel,
> met apparaten woont zij achter glas
> die haar weerspannig ademen bewaken.[7]

Om deze *concrete* beschrijving nog sterker te maken, wordt een witregel ingelast en daarna gaat het verder:

> Als ik tot bloedens toe mijn handen was
> mag ik een ogenblik haar vel aanraken.
> Hoe steel ik haar, hoe krijg ik haar ontvreemd.

De moederlijke handen moeten zo grondig gewassen worden dat zij zouden kunnen gaan bloeden. Dan pas mag de dichterlijke stem haar kind ('haar vel' is een prachtig *pars pro toto*) betasten. Het voelen van de babyhuid maakt het verlangen sterker het kind op te pakken en uit de dreigende omgeving weg te dragen, terug te nemen.

Het vierde gedicht is complexer. Het kind is kennelijk levenloos: het lijkt in ieder geval dood en heeft (nog) geen eigen identiteit of karakter. Het kind is meervoudig. Ik citeer het hele gedicht:

De doden zijn in mijn kind opgestaan.
Hun hoofden hangen nog slap, op de tast
zoeken zij in mijn armen een houvast,
zij worden luid terwijl ik voor hen zing;
honger beweegt hen naar mijn borst, zij vinden

steunpunten voor hun handen, herkenning
maakt hun pupillen klein nu zij de blinde
ogen van de foto's naar mij opslaan.[8]

In het vorige gedicht werd een in zekere zin herkenbare ziekenhuiswereld afgebeeld. De slangetjes die aan het kind waren bevestigd, de glazen wand van de couveuse en de verplichting die de moeder opgelegd krijgt de hygiëne in acht te nemen, vormden een weergave van een ziekenhuissituatie zoals je die op afdelingen neonatologie vinden kunt. Maar inmiddels zijn we in de tweede reeks van de bundel beland en is de toon anders geworden en de betekenis raadselachtiger. We worden ervan afgehouden *te veel* realisme in het verhaal waar te nemen. De metaforische lading van de gedichten wordt ingewikkelder. Waarom de meervoudigheid van de doden? Omdat de te vroeg geborene levenloos lijkt en nog niets kan? Omdat het onzeker is of zij zelfstandig zal kunnen leven? Of omdat onduidelijk is op wie zij lijkt - op reeds overleden familieleden -, wie zij is en zal worden? Het is een sterk impressionistisch beeld, deze indruk van de doden in het pasgeboren lichaam. Maar hoe werkt dit gedicht eigenlijk?

Laten we ter beantwoording van deze vraag terugkeren naar Dickinson. Via haar poëzie kunnen we de zeggingswijze van Gerlach beter analyseren. Ik zal inzoomen op de bijzondere werking van de metaforen in Dickinsons lyriek en maak daarbij gebruik van een opstel van James Olney, die ik eerder al inzette bij het begrijpen van de poëzie van Hopkins.[9] Dickinsons poëzie presenteert, aldus Olney, metaforen die vaak ‘los drijven’, waarbij het ene deel niet duidelijk wordt verbonden met een ander deel. Als Dickinson dicht over ‘A Wounded Deer - leaps highest -’ dan is het moeilijk om te zeggen waar het gedicht precies over gaat, hoewel wel duidelijk is dat het in ieder geval niet over een gewond hert gaat. Wat Dickinsons subject ook is, ze kan het kennelijk niet anders beschrijven dan in deze termen. Het is niet op andere wijze onder woorden te brengen. Iets (A) wordt benoemd met iets anders (B), maar de lezer moet zelf invullen wat A is. Het lijkt erop alsof betekenaar (vorm) en betekenis (inhoud) elkaar niet ontmoeten. Wat betekend wordt, ligt buiten de taal, gaat eraan vooraf of is ‘ontalig’. Wat de taal en de metafoor proberen te bereiken, maar waar zij in falen, is een weergave van de realiteit.

Een mooi verbindingspunt tussen Dickinson en Gerlach is het gedicht ‘I felt a Funeral, in my Brain’ uit circa 1861.

I feit a Funeral, in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading - treading - till it seemed
That Sense was breaking through -

And when they all were seated,
A Service, like a Drum -
Kept beating - beating till I thought
My Mind was going numb -

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space - began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here -

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down -
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing - then -

In de vertaling van Louise van Santen[10]:

Ik voelde een Rouwstoet, in mijn Hoofd,
en zij die Treurden sleepten - sleepten
zich heen en weer - totdat het leek
dat de Betekenis vat kreeg -

En toen zij allen zaten,
bleef, als een Trom, een Dienst -
beuken - beuken - tot ik dacht
nu wordt mijn Geest verdoofd -

Toen hoorde ik hen een Kist optillen
en kraken door mijn Ziel
met Loden Schoenen, weer opnieuw,
Toen ging de Ruimte galmen,

als waren Hemelen een Bel,
en Zijn, alleen een Oor,
en ik, en Stilte, een vreemd Ras
gestrand, verlaten, hier-

Toen brak een Plank in het Verstand
en ik viel neer en neer -
raakte een Wereld bons na bons,
en weten Stopte - toen -

Een begrafenis in mijn brein, waarin de rouwenden stampen, is een beeld dat op waanzin lijkt te duiden. 'My mind was going numb' sluit daarop aan. Maar wat vooral intrigeert, is dat we hier geconfronteerd worden met een 'metaforische techniek': we nemen op basis van dit gedicht aan dat de begrafenis een metafoor is voor waanzin, hoewel we nauwelijks vergelijkingen in het gedicht vinden waarop dat beeld gebaseerd kan zijn. Vóór we het gedicht lazen, legden we geen verband tussen begrafenis en waanzin, nu na lezing van het gedicht begrijpen we eigenlijk nog steeds niet precies waarop dat verband berust. Er is nauwelijks aansluiting van strofen op elkaar, beelden schuiven over elkaar heen (begrafenis - bonkende drums - de doos? - schipbreuk en stilte) en de ongrijpbare slotstrofe eindigt in het niets: 'Finished knowing.'

'What we have in the poem, then, is a heretofore unperceived likeness that gives us some sense or knowledge of a heretofore unknown experience', schrijft Olney (1993; 58). Ik vind dit een treffende omschrijving van de leeservaring die we hebben bij dit Dickinson-gedicht én bij het gedicht van Eva Gerlach. Daar gaat het in het beeld van 'De doden [die] in mijn kind [zijn] opgestaan' om een verbinding van dood aan net geboren kind. 'Hun hoofden hangen nog slap' past op de doden én op het jonge meisje. Er is een verband dat we kunnen begrijpen (denk aan het hoofd van de dode vrouw dat werd recht gelegd in het vorige gedicht van Dickinson), maar dat we niet eerder bedacht zouden hebben, en dat we nu ook nog niet precies aan gelijkstellingen kunnen verbinden. Wat is A en wat is B in deze metaforische vergelijking? En zijn we over het algemeen niet juist geneigd dood en leven als tegenstellingen te beschouwen?

In het vijfde gedicht uit *Dochter* krijgt het kind zeggingskracht. Het heeft moeite met ademhalen en is niet gelukkig: 'Weerzin staat / blauw om haar lippen sinds zij werd geboren'. De dichterlijke stem verbeeldt zich dat zij de stem van haar kind hoort spreken: 'Geef, geef. Dit is niet wat je had beloofd.' In het nietspreken van het kind, het is de moeder die deze woorden in haar eigen oren hoort, ligt een emotionele lading. De moeder voelt de weerzin en probeert die onder woorden te brengen. Ze beseft dat zij degene is die haar kind in deze

situatie heeft gebracht. Maar opnieuw verandert de toon, om te vermijden dat het verhaal sentimenteel wordt. We krijgen een badscène voorgespiegeld, waarin het kind geniet, net zoals de idioot in het bad van M. Vasalis genoot van de warmte van het water.[11] Water is prettig, want herinnert aan de tijd vóór het geboren worden. In het water is het meisje 'mijn onbezwaarde, eigenlijke kind'.

Na het bad moet het kind weer terug in bed en dat ziekenhuisbedje geeft de indruk van een kooi waarin het kind gevangen is. Opvallend is dat het nu volgende gedicht slechts één metafoor (bed = kooi) bevat, maar verder een concrete beschrijving *lijkt* te bieden. Het gedicht is van een verraderlijke eenvoud:

> In deze kooi zet ik je weg zolang.
> Ik hoor je van ver tegen de spijlen stoten
> maar het model heeft de kans uitgesloten
> dat het je bij toeval uit zijn greep verliest,
> de grendels zitten buiten je bereik.
>
> Je slaapt niet. Ik zie hoe fel je naar mij kijkt,
> berekening onderbroken door tralies,
> stille voorstelling waarin je mij vangt.[12]

Het 'wegzetten' van het kind is een vreemde uitdrukking. Alsof een kopje in de kast weg gezet wordt. Het kind wordt tot levenloos object gemaakt. Het model bed daarentegen, wordt 'geantropomorfiseerd' (tot mens gemaakt): het 'heeft de kans uitgesloten' je te verliezen. In de tweede strofe werkt de laatste regel vervreemdend; 'ik' kijkt naar 'jij' en vice versa. Er wordt niet gesproken: 'stille voorstelling' waarin 'je mij vangt'. Terwijl het kind in de kooi ligt, vangt het de moeder in haar blik. Kooi en gevangen worden horen bij eenzelfde betekenisveld, maar handelend en behandeld subject schuiven hier ineen. Beiden zijn gevangen, en door elkáár.

Het kind blijkt intussen steviger en meer mens geworden, want het kan nu al kijken, observeren. In dat kijken zit ook al gevoel: het is een *fel* aankijken of terugkijken. Er is kennelijk boosheid, ongenoegen. Maar in het achtste gedicht is die agressie weer verdwenen en domineert de angst. Dit is het meest pijnlijke vers uit de hele bundel.

> Schaduwen gaan ons voor, door het onvertrouwde
> draag ik je aan mijn haren mee. Te klein,
> te kort van stof om ongetroost te zijn
> ben je, raar opgewonden kluwen; droom
> verwisselt je en maakt fouten in het patroon,

inslag te vlug door schering heengedreven.
Zij wil niet aan verwarring teruggegeven.
Angst, neem haar maar. Ik kan haar niet meer houden.[13]

Het is niet zozeer de laatste zin die dit gedicht aangrijpend maakt, het is vooral de afstand die de moeder creëert door ineens na drie keer ‘je’ in regel zeven over ‘zij’ te gaan spreken. Het aanspreken van de dochter maakt plaats voor het beschrijven. De intieme band is klaarblijkelijk verbroken. Is de geboorte te vlug gegaan (schering is letterlijk een wand, een afscheiding tussen twee ruimtes)? Is het kind niet levensvatbaar? Maar ‘zij’ wil niet ‘aan verwarring teruggegeven’. Dus rest alleen overgave aan angst. En de ondubbelzinnige constatering: ‘Ik kan haar niet meer houden.’

Er zijn twee leesmogelijkheden die de bundel vanaf dit punt biedt. We kunnen de lineaire opbouw volgen en overgaan tot de volgende afdeling. We kunnen ook de numerologische structuur volgen en vanuit dit (achtste) gedicht waarin angst het laatste woord heeft, overstappen naar het achtste gedicht vanaf het einde van de bundel. Dan veronderstel ik dat de opbouw van drie, vijf, acht, acht, vijf en drie gedichten een ‘bedoeling’ heeft. Laten we eerst de lineaire lezing afmaken en daarna kijken welke betekenismogelijkheden de andere lectuur biedt.

Het verhaal lijkt zich bij lineaire lezing als volgt te ontwikkelen. De nieuwe reeks opent met een rationeel, reflectief gedicht, waarin de moederlijke stem haar kind aanspreekt als ‘dochter’ en hun verhouding benoemt als ‘een ongedurig produkt’. Er is een zekere afstand ontstaan, die zelfbehoud impliceert en noodzakelijk is om het ervarene te accepteren. In volgende verzen wordt verteld hoe het kind elders, in een andere kamer, wordt gedwongen tot het opnemen van voedsel, en hoe het wantrouwen als gevolg van het pijn lijden in haar groeit: ‘Zij wordt nooit meer onkwetsbaar.’

Daarmee eindigt het eerste deel van het verhaal. Er volgen nog drie verzen waarin respectievelijk een droom, een filosofische reflectie en een foto worden beschreven. De beschrijving van de foto, waarop moeder en dochter staan afgebeeld, eindigt in een strofe die klinkt als een gebed:

Met haar vermeerderd, sta ik afgebeeld
tussen bed en commode: onderweg
heeft licht ons een relatie opgelegd
waarin wij tot contrasten zijn herleid.
Kleine verzameling die ons definieert,

> leven, bewaar ons voor verlies wanneer
> betekenis, in een oogwenk uitgespreid,
> ons kleiner maakt dan het origineel.[14]

De moeder is meer geworden dan één, nu zij haar dochter op haar arm houdt. Zij staat op de foto gesitueerd tussen bed en commode. Moeder en dochter hebben een relatie die wordt uitgedrukt in de lichte en donkere contrasten van de foto. Dan spreekt de lyrische stem, naar aanleiding van het aanschouwen van de foto, het 'gebed' uit: *leven, bewaar ons voor verlies.* Aan het leven wordt gevraagd moeder en dochter te beschermen, te behoeden voor verlies. Maar leven zal altijd verlies zijn, want dit ene moment tussen bed en commode keert nooit weer, alleen op deze foto. Betekenis ontstaat in korte tijd en maakt ons kleiner dan het origineel, zo spreekt de dichterlijke stem. Daarmee zegt zij dat in de weergave van de echte ervaring of gebeurtenis iets verloren gaat. Toen we het beleefden waren we groter. Leven gaat voor de poëzie uit.

We staan nu in het middelpunt van de bundel en het verhaal gaat door. Er wordt verteld over de 'gewone' dingen die bij het opgroeien van een baby in de eerste levensmaanden horen. De ziekenhuisepisode is voorbij. De moeder laat in zestien gedichten zien hoe het kind opgroeit tijdens het eerste halfjaar van haar leven: er is de ontwikkeling van motoriek, woordjes worden gevormd en prentenboeken gelezen. De beschrijving van de ontwikkeling van het kind wordt afgewisseld met een paar droomgedichten en twee gedichten waarop opnieuw een foto van moeder en kind wordt beschreven. Deze droom- en foto-gedichten zijn belangrijk, omdat zij iets meedelen over de motivaties van Gerlach om gedichten te schrijven. Belangrijk in de droom en met betrekking tot de foto is namelijk het *kijken*. Poëzie veronderstelt altijd kijken, waarnemen, formuleren.

Kijken, zien, bekeken worden, toekijken zijn werkwoorden die vooral in het tweede deel van het verhaal naar voren komen. Kennelijk heeft de moeder / dichter de opdracht te kijken en *vast te leggen*: 'Nooit hou ik op te kijken' (43) zegt de dichterlijke stem in het slotgedicht als ze een foto bekijkt waarop ze haar dochter optilt uit de kinderwagen:

> Dochter, naast kleine schaduwen staan wij
> op deze foto stil. Ik heb je gedragen,
> lachend zweef je boven de kinderwagen
> die met de hemel in de hoogste stand
> tussen twee uithollingen balanceert.
>
> Nooit hou ik op te kijken hoe het veert
> terwijl je, wind mee, zachtjes krakend van
> de lichte helling naar beneden rijdt.

Het kijken speelt op twee niveaus: de moeder op de foto blijft, zolang de foto bestaat, haar dochtertje aankijken. En de moeder/dichter die *naar* de foto kijkt, blijft kijken in de zin van herinneren hoe het was. Kijken is als schrijven. Schrijven is een vorm van kijken en herinneren. Nooit ophouden te kijken is een bezweringsformule: *zolang gekeken wordt, bestaat datgene wat was nog*. Maar het kijken als herinneren en schrijven is niet altijd positief: 'Wij moeten / tot dit voorbij is ophouden met kijken' (41). Je kunt, of misschien zelfs *mag*, niet alles wat je ziet onder woorden brengen. Sommige herinneringen zijn te complex of te pijnlijk om beschreven te worden.

In de andere lezing die vanaf gedicht acht mogelijk is, gaan we over naar het achtste gedicht gerekend vanaf het slot van de bundel. Dat is een opmerkelijk gedicht in de context van 'het verhaal', omdat hier niet sprake is van één dochter, maar van 'twee kinderen'.

> Twee kinderen worden hier vergeleken,
> het ongeduldige van vlees en bloed
> waaronder ik gewicht verschuiven moet
> om na te gaan of het uitloopt volgens norm
> op weg naar zijn uiteindelijke vorm,
>
> en het lichtere dat dagelijks achterblijft,
> cuticula van een voortvluchtig lijf;
> doorzichtig, weggewaaid eer goed bekeken.

Worden we hier geconfronteerd met een 'losdrijvende metafoor' zoals in het gedicht van de doden die in mijn kind zijn opgestaan? Het gaat dan om een bijzondere vergelijking waarvoor je wel aanleiding ziet, maar waarvan je zelf niet eerder de gelijkenis hebt ingezien. Aad Nuis suggereerde in zijn bespreking van de bundel in *de Volkskrant* van 23 november 1984 dat 'twee kinderen' gelijk gesteld moet worden aan twee 'gedaantes': 'Het kind groeit op, de eerste gedaante verdwijnt, samen met de hevige, elementaire gevoelens die erdoor werden opgeroepen.' Twee kinderen is in deze lezing een metaforische omschrijving van verschillende levensstadia van het kind. Maar misschien moeten we de twee kinderen niet als metafoor oppakken, maar als concrete beschrijving lezen. Het is de enige plaats in de bundel van tweeëndertig gedichten waarin sprake is van 'twee kinderen'. Het gaat daarbij niet om een 'dochter', maar om 'het lichtere' en de restanten (cuticula is een vetlaagje op de huid of het pantserachtig omhulsel van geleedpotigen) van een 'voortvluchtig lijf' dat doorzichtig is en weggewaaid, voordat er goed naar gekeken was. Er is geen argument dat *ertegen* pleit dit gedicht hier letterlijk te nemen. We kunnen lezen dat er twee kinderen zijn geweest (van wie kennelijk

de ene dochter overgebleven is - zij fungeert immers als hoofdpersonage in de andere gedichten van deze bundel). Twee kinderen worden hier vergeleken, maar een van hen is verdwenen 'weggewaaid eer goed bekeken'. Juist de mate van concreetheid suggereert hier abstractie. Er zou sprake kunnen zijn van een misgeboorte. (De 'doden zijn in mijn kind opgestaan' krijgt er met terugwerkende kracht een andere betekenis bij: in de dochter staat ook de niet levensvatbare op)

Als we nu terugkeren naar 'het verhaal' wordt aan het geheel een andere betekenisdimensie *toegevoegd.* De lezing van de bundel leidt nu meer dan bij de lineaire lezing tot een vraag die we ook bij Dickinson tegenkwamen en die zo scherp door Vestdijk werd geformuleerd: hoe is het mogelijk dat iets verandert, of dat iets blijft bestaan? Geboren worden, moederschap, bestaan én verdwijnen veronderstellen beweging en verloop van tijd, maar tegelijkertijd is het onmogelijk de 'duur' van die tijd af te bakenen en precies te doorgronden. Hoe kun je, om met Herman de Coninck te spreken, 'de ingewikkelde, indrukwekkende doorelkaarheid van één enkel moment recht doen'?[15]

De gedichten van Gerlach vertellen een verhaal zonder dat het *echt* anekdotisch wordt (het verhaal een *een-op-een* relatie krijgt met de werkelijkheid) en er een thematische sluis ontstaat die alle betekenis in zich zuigt. De lezer is vrij om te luisteren, maar moet ook aan het werk om het verhaal af te maken, aan te vullen, open te breken. Herman de Coninck formuleerde deze leeshouding treffend, toen hij schreef over Gerlachs werk: 'Ik geef (...) niet meteen een interpretatie van het gedicht (...), ik begrijp niet meteen alles, maar [het gedicht] doet me (...) vragen stellen. (...) Deze bevragende wijs, waarmee je leest, waarmee je leeft, komt voor mij dicht bij de essentie van poëzie.'[16] En Jos Joosten formuleert in *De Standaard* van 8 januari 2004 wat het eigene is van deze poëzie: 'Gerlach hanteert een kraakhelder, vloeiend, poëtisch Nederlands dat niettemin vaak tegen spreektaal aanhangt, en waarin het anekdotische nooit ver weg is. Dat is voor mij het knappe van Gerlachs gedichten: een anekdote is nooit zomaar een anekdote, en een mooie vondst of vloeiende formulering heeft altijd een onvermijdelijke keerzijde: onzekerheid, angst en doodsdreiging. Er is geen vers dat niet ergens wrikt of gevaarlijk kraakt.'

Gerlachs poëzie, ik zou haar met de Vestdijk-term *intentionele poëzie* willen noemen, stelt iets aan de orde wat aan het denken zet. De interactie tussen Dickinson en Gerlach begint wanneer we vaststellen dat het gaat om registrerende en bespiegelende gedichten, waarin een zover mogelijk doorgevoerde concretisering van het abstracte (of ook abstrahering van het concrete) aan de orde is. Waarin onverwachte en onvoorspelbare contrastassociaties worden opgeroepen. En soms plotseling en bevrijdend sprake is van ironie en zelfrelativering.

Sparring partners: Sylvia Plath en Anneke Brassinga

De Engelse criticus James Fenton maakt in zijn *Oxford Lectures* over poëzie een onderscheid tussen een ‘women poet’ als Marianne Moore (haar werk karakteriseert hij als modernistische ontpersoonlijking) en een ‘poetess’ als Sylvia Plath ‘who sees her rivals in art as women’.[17] De equivalenten ‘vrouwelijke dichter’ en ‘dichteres’ sluiten niet helemaal aan op Fentons terminologie, maar feit is dat sommige vrouwelijke dichters nadruk willen leggen op een vrouwelijke thematiek en zeggingswijze, terwijl andere veel meer ‘gender-neutraal’ lijken te schrijven. Meer dan Dickinson positioneert Gerlach zich in haar bundel *Dochter* als een vrouwelijke dichterlijke spreker. Tegelijkertijd onthoudt zij zich van de naam ‘moeder’. Beide dichters houden zich bovendien sterk bezig met *de vorm* van hun poëzie.

Vaak wordt gesuggereerd dat vrouwelijke dichters autobiografische of zelfs ‘huiselijke’ poëzie schrijven waarin typerende thema's voorkomen als liefde, kind, vrijheid, thuis, vriendschap en bijvoorbeeld strijd - ik kies deze thema's uit de bloemlezing *Vrouwen dichten anders* (2000), samengesteld door de toch niet naïeve actrice en voormalig schouwburgdirecteur Cox Habbema. Maar dergelijke thema's vinden we natuurlijk net zo goed terug in door mannen geschreven gedichten. Het cliché dat vrouwen ‘mededeelzamer’ dichten, niet zo gepreoccupeerd zijn met vorm maar meer met de inhoud, is te weerleggen met zowel de poëzie van Dickinson als die van Gerlach. En ik zal hier nog twee oeuvres van vrouwelijke dichters ter sprake brengen, die ook eigen nuances aanbrengen door zowel persoonlijke beleving te tonen als de taal ‘uit te buiten’.

In het laatste jaar van haar leven schrijft de Amerikaanse Sylvia Plath bijna alle gedichten, twee of drie per dag, die na haar zelfverkozen dood zullen verschijnen in de bundel *Ariel* (1965). Zij schrijft in de ochtenduren: ‘at about four in the morning - that still blue almost eternal hour before the baby's cry, before the glassy music of the milkman, settling his bottles.’[18] Het openings-gedicht van de bundel, die veertig, tamelijk lange gedichten omvat, heet ‘Morning Song’[19]:

> Love set you going like a fat gold watch.
> The midwife slapped your footsoles, and your bald cry
> Took its place among the elements.
>
> Our voices echo, magnifying your arrival. New statue.
> In a drafty museum, your nakedness
> Shadows our safety. We stand round blankly as walls.

I'm no more your mother
Than the cloud that distils a mirror to reflect its own slow
Effacement at the wind's hand.

All night your moth-breath
Flickers among the flat pink roses. I wake to listen:
A far sea moves in my ear.

One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral
In my Victorian nightgown.
Your mouth opens clean as a cat's. The window square

Whitens and swallows its dull stars. And now you try
Your handful of notes;
The clear vowels rise like balloons.

In de vertaling van Anneke Brassinga[20]:

Liefde bracht je op gang, als een dik goud horloge.
De vroedvrouw sloeg je voetzolen, en jouw kale schreeuw
Nam zijn plaats in onder de elementen.

Onze stemmen, echo's, vergroten je komst. Nieuw standbeeld.
In een tochtig museum beschaduwt jouw naaktheid
Onze geborgenheid. We staan in het rond, blind als muren.

Ik ben evenmin je moeder
Als de wolk die een spiegel distilleert om zichzelf traag uitgewist te zien
Door de hand van de wind.

De hele nacht flakkert jouw nachtvlinder-adem
Tussen de platte roze rozen. Ik luister en ontwaak:
Een verre zee deint in mijn oor.

Eén kreet, ik stommel uit bed, log als een koe en bebloemd
In mijn Victoriaans nachthemd.
Je mond gaapt open, gaaf als van een kat. Het vierkant van het raam

Verbleekt en slokt de vale sterren op. En jij
Beproeft je handvol noten;
De heldere vocalen stijgen als ballonnen.

Hier wordt een vorm gekozen, zes drieregelige strofen, waarin de regellengte sterk varieert, ter beschrijving van het proces van geboorte, afstand houden en overgave. Aanvankelijk is de baby vreemd, neemt hij een eigen plaats in en wordt hij als een kunstobject in het ouderlijk museum opgesteld: uniek en afstandelijk. De 'wij' staan als lege muren om het kind heen, zonder compassie, zonder uitdrukking. In de derde strofe wordt deze afstandelijke reactie geëxpliciteerd: 'I'm no more your mother /Than the cloud that distils a mirror to reflect its own slow / Effacement at the wind's hand.' De dichterlijke stem zegt hier, denk ik, twee dingen: 'ik ben niet vanzelfsprekend jouw moeder' (hoe moet je handelen als je na baring *ineens* moeder van een ander wezen bent?) en: 'ik zie mijzelf als een wolk die door de wind uiteen waait.' *Ik* word uitgewist nu *jij* bestaat. Dat is een cynische, pijnlijke constatering.

Misschien is er nu, in de derde strofe, twijfel over de houding die tegenover het kind aangenomen dient te worden, houdt de ik-spreker nog afstand, maar in de volgende strofe verdwijnt die als vanzelf. Het geluid dat het ademende kind maakt in de nacht, houdt de moeder uit haar slaap. Zij *wil* wakker *blijven* om te luisteren naar deze 'far sea' die in haar oren ruist. Een ander geluid, een kreet van de baby, roept haar onmiddellijk haar bed uit en de lyrische stem becommentarieert met humor hoe zij naar het kinderbedje strompelt: 'I stumble from bed, cow-heavy and floral / In my Victorian nightgown.' Het nog zwanger tonende lichaam (als een koe) gehuld in een ouderwetse nachtpon beweegt nog niet soepel. De moeder aanschouwt het ademende mondje van het kind 'clean as a cat's'. Het raam toont sterren, de baby maakt geluidjes op verschillende tonen. De slotzin biedt een mooie metafoor om die te omschrijven: 'The clear vowels rise like balloons.' Uiteindelijk betreedt de moeder de wereld van het kind als vanzelf: de wereld van ballonnen die de lucht in zweven.

> **Sylvia Plath werd geboren in Boston in 1932 en overleed in Londen in 1963. Net als in het geval van Dickinson wordt van haar leven een mythe gemaakt. Haar vader van Duitse afkomst stierf toen Plath acht jaar was; de relatie met haar moeder was sindsdien moeizaam. Dat maakte haar voorgoed kwetsbaar en psychisch soms labiel. Succesvolle schoolopleiding, studie aan Cambridge en Harvard. Huwelijk met de Engelse dichter Ted Hughes in 1956. Zij publiceerde de dichtbundel *The Colossus* (1960), de autobiografische roman *The bell jar* (1963) - over haar studententijd en eerste zelfmoordpoging. Postuum verscheen de dichtbundel *Ariel* (1965). Plath maakte een einde aan haar leven op 11 februari 1963.**

Het is een niet zo omvangrijk oeuvre dat Plath na haar vroege dood heeft achtergelaten. Toch heeft het tot op heden veel belangstelling gekregen. Dat werd

mede veroorzaakt door de tragiek van de zelfdoding van de dichter, die door verschillende psychoanalytici en feministen werd geïnterpreteerd als een ontsnapping aan de druk van een gecombineerd moeder- en schrijverschap in een wereld die vooral door mannelijke normen werd bepaald. Bovendien zou Plath vanaf haar negende jaar hebben geworsteld met de dood van haar vader. De mythe van de dichter werd nog sterker, doordat zij haar eigen dood voltrok in een appartement in Londen, waar ook de door haar bewonderde dichter W.B. Yeats had gewoond, terwijl haar twee kinderen boven lagen te slapen.[21] Het is bij lezing van Plaths bundels soms lastig de kennis over het leven van de dichter terzijde te schuiven, omdat bepaalde gedichten rechtstreeks lijken te verwijzen naar haar deprimerende omstandigheden. Dit is poëzie als 'direct, and even plain, speech' zoals haar echtgenoot, de Engelse 'poet laureate' Ted Hughes opmerkte.[22] Toch is het niet (alleen) haar eigen sterven dat Plath aankondigt in 'Edge', een gedicht geschreven in de laatste week van haar leven, maar wordt de dood beschreven van alle moeders die er ondanks hun kinderen voor kiezen niet meer verder te leven.

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odours bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

In de vertaling van Anneke Brassinga[23]:

De vrouw is vervolmaakt.
Haar dode

Lichaam draagt de glimlach van voleinding,
De schijn van Griekse onontkoombaarheid

Golft in de rollen van haar toga,
Haar blote

Voeten lijken te zeggen:
We zijn zover gekomen, het is voorbij.

Een dood kind kronkelt, witte slang,
Aan elk van haar twee

Melkkarafjes, nu leeg.
Ze heeft hen

In haar lichaam teruggevouwen zoals een roos
Haar bladeren sluit wanneer de tuin

Verstijft en de nachtbloem
Geuren bloedt uit haar zachte, gapende keel.

De maan heeft niets te treuren,
Starend vanuit haar benen kap.

Ze is zoiets gewend.
Haar zwart knispert, slepend.

Tien korte strofes werken ondanks de enjambementen als hortend, stotend betoog. Het koude lichaam van een dode vrouw ligt hier voor ons. Er is geen dichterlijke stem die zichzelf expliciet benoemt als toeschouwer (als ‘ik’) en

daarom is deze vrouw nog eenzamer. Niemand aanschouwt haar, behalve de maan. De eerste regel van het gedicht heeft een sterk dramatisch effect. ‘De vrouw is voltooid.’ Deze vrouw heeft alle stadia van ontwikkeling doorlopen. Zij *is* zoals zij zou *moeten* zijn. Onmiddellijk daarna wordt duidelijk wat voltooiing inhoudt: *dood* zijn. Haar dode lichaam draagt een glimlach. Het roept de illusie op van ‘a Greek necessity’. Zoals een Griekse tragedie dood en leven in een ondubbelzinnig verband plaatst, wordt ook hier ‘in the scrolls of her toga’ die illusie gewekt. De vrouw is voltooid. Zij is dood. En glimlacht.

Maar de glimlach kan het cynisme van de dichter niet verhullen. Een moderne twintigste-eeuwse vrouw draagt geen soepel vallende toga met plooien, is geen volmaakt beeld uit de Oudheid, maar een levend mens van vlees en bloed. De Griekse ‘onontkoombaarheid’ is in onze tijd misplaatst. Dat wordt benadrukt door het bijna banaal, lieflijke beeld van de blote voeten die lijken te zeggen: ‘We have come so far, it is over.’ Wij, de voeten, hoeven niet meer te lopen, hollen, haasten, strompelen. Het leven is voorbij.

Daarna volgen drie strofen die als het ware het hart van het gedicht vormen. Verteld wordt over de kinderen die met de vrouw sterven - het doet denken aan de Griekse heldin Medea die haar twee kinderen doodt als Jason zich van haar afkeert. De kinderen vouwen zich terug in haar schoot, zoals een roos in de nacht haar bloemblaadjes sluit. In verband met de kinderen wordt het beeld van ‘a white serpent’ genoemd. Deze witte slang zou dreiging, noodlot kunnen betekenen, maar kan ook op de kinderen zelf van toepassing zijn: zij rollen zich als witte slangen in hun moeder op. Slang kan ook opgevat worden als de navelstreng waarmee kind en moeder aan elkaar vastzitten. Het wit van de slang past op het wit van de melk die de kinderen hebben gekregen. Wit van moedermelk draagt de connotatie van zuiverheid en onschuld.

Het gedicht eindigt met een afstandelijke uitspraak over de maan: zij aanschouwt het tafereel dat zich afspeelt, zij ‘is used to this sort of thing’. De maan heeft een benen schild en ook iets zwarts dat achter haar aansleept en kraakt. Zwart is als kleur van rouw duidelijk tegengesteld aan het wit van de slang en de melk. De laatste voorstelling is dus in zwart-wit. Op de rand van leven en dood is er alleen de onverschillige, onberoerbare maan die toekijkt.

Net als Gerlach neemt Plath in dit gedicht een persoonlijke ervaring, of misschien een verlangen als uitgangspunt voor het schrijven van poëzie. Maar het gaat haar, vermoed ik, net zo min als Gerlach om het zuiver persoonlijke, maar om de ‘uitbottende’ betekenis en de vervreemdende implicaties ervan. Ook aan dit gedicht lijken de vragen ten grondslag te liggen: Hoe is het mogelijk dat iets verandert, of blijft bestaan? Hoe is het mogelijk dat iets in zijn tegendeel verandert (leven in dood; voltooidheid in leegte). Vanwaar die voortdurende tegenpolen in elke levensuiting? Plaths poëzie heeft een indringende verbeeldingskracht die soms

aan de surrealistische obsessie van gedichten van Willem Frederik Hermans en Paul Éluard doet denken. Je zou het experimentele lyriek kunnen noemen, omdat hier ‘proeven’ gedaan worden met taal, woord en beeld. Proeven waarmee uitgevonden moet worden, hoe het spreken ten slotte los te koppelen is van degene die spreekt. Hoe het een indringende impressie op kan roepen in plaats van een mededeling doen. Ik geloof dat dit streven fundamenteel is voor Plaths dichterschap. Een citaat uit haar dagboek van maandag 19 oktober 1959 is illustratief: ‘Ik heb twee gedichten geschreven die me bevallen. Het ene is een gedicht over Nicholas, het andere over het oude onderwerp van de vaderverering. Maar anders. Vreemder. Ik zie een beeld, een stemming in deze gedichten.’[24] Ik lees nog een gedicht ter illustratie:

The Hanging Man

By the roots of my hair some god got hold of me.
I sizzled in his blue volts like a desert prophet.

The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid:
A world of bald white days in a shadeless socket.

A vulturous boredom pinned me in this tree.
if he were I, he would do what I did.

In de vertaling van Anneke Brassinga[25]:

Een god kreeg me te pakken bij de wortels van mijn haar.
Ik siste in zijn blauwe volts als een woestijnprofeet.

De nachten klapten weg als het ooglid van een hagedis.
Een wereld van kale witte dagen, in een holte zonder kap.

Een aasgierige verveling heeft me in deze boom genageld.
Hij zou, als hij mij was, doen als ik.

Opnieuw bestaat een gedicht uit tweeregelige strofen. Kort en staccato is het spreken. Aan het woord is de hangende man, die voorgesteld kan worden als een pop (bij de haren gegrepen), maar ook als een bungelend menselijk lichaam. Er wordt een droomachtige scène beschreven, waarin twee betekenisvelden naast elkaar lijken te staan: God, nachten en de wereld vormen als het ware dat wat zich buiten bevindt. Daarnaast is er een ‘binnenwereld’ die bepaald wordt door de ‘ik’ die zich een woestijnprofeet voelt, zich verveelt en zich verbeeldt aan een boom te

zijn vastgenageld. Er kan niet één betekenis geconstrueerd worden, die de beelden tot samenhang of 'oplossing' brengt. De dichter presenteert ons hier een stemming of indruk van droom, angstbeeld, verbeelding of wellicht waanzin. Het gaat om de losstaande beelden, om de betekenisloosheid die je kunt bereiken met al die afzonderlijk met betekenis geladen woorden. Plaths poëzie laat ons zien hoe vervreemdend de taal is, hoeveel er tegelijkertijd wel en niet mee uitgedrukt kan worden.

Juist op dit punt kunnen we de eigen gedichten van Anneke Brassinga in onze leeshandeling betrekken. Ook zij schuift in haar dichtwerk betekenisvelden of beelden over elkaar heen, zonder dat het voor de lezer mogelijk lijkt één betekenis vast te leggen. De visuele kracht van haar gedichten is sterk; een coherente betekenis is daarentegen meestal niet vast te stellen. Deze dichter wil niets meedelen, maar de werking van taal laten zien. Dichten is toveren met woorden.

> **Anneke Brassinga (1948) debuteerde in 1987 met de dichtbundel *Aurora*. Publiceerde sindsdien zeven dichtbundels. Zij maakte vertalingen van proza (van onder andere Nabokov, Diderot, Proust en Broch) en poëzie en schreef ook essays: *Het zere been, Essays en diversen* (2002) en *Hartsvanger* (1993). Zij ontving de Herman Gorterprijs voor *Landgoed en* de Ida Gerhardt Poëzieprijs en de VSB Poëzieprijs 2002 voor haar bundel *Verschiet*. Recentelijk verschenen haar Verzamelde Gedichten onder de titel *Wachtwoorden*, 2005.**

Ik citeer het halfsonnet 'Ultramarijn' uit Brassinga's vijfde dichtbundel *Huisraad*:

> Zo de moerzee koud is en aan scherven slaat
> onder gestampvoet, zij laat met handen zich
> niet wringen. Schipbreuk is een noodweer-
> sprong; waar vindt men wilder storm en dieper
>
> kolken dan in eigen schulpjes zilt? De vijvers
> staan op messcherp oneindig, al doemt er niets
> van winterlicht in wimpers aan de einder dicht.[26]

Het intrigerende in dit gedicht is dat het woord 'moerzee' onmiddellijk alle aandacht naar zich toetrekt en tegelijk de opbouw van een mogelijk sluitende betekenis blokkeert. *Moer* betekent halfvergaan organisch materiaal (compost, half aarde), *zee* betekent groot wateroppervlak, maar samen betekenen ze niets. Gaat het om een zee van aarde, water vermengd met gecomposteerde grond of

om een zee die gekleurd is als modder? Bevinden zich scherven tussen het vergane materiaal, probeert iemand het met handen of voeten te bewerken? In ieder geval kunnen we ook hier twee betekenisvelden naast elkaar onderscheiden: zee, schipbreuk, noodweer, storm, kolken en einder passen bij een voorstelling van een zee-scène. Scherven, stampvoeten, wringende handen en vijver passen in een betekenisveld waar composteren en tuinieren samengebracht zouden kunnen worden. De twee velden lopen door elkaar heen, maar raken niet echt met elkaar verbonden. Structureel bindend element dat het gedicht desalniettemin stevig in elkaar trekt, is de w-klank: wringen, noodweersprong, waar, wilder, winterlicht, wimpers. 'Taal is niet iets om mee te schilderen (...). Taal is om mee te denken', schrijft Brassinga in haar essaybundel *Hartsvanger* en ook:

'De sensatie die het woord oproept heeft zelden iets met de betekenis in het woordenboek te maken; wel met de klank en het ritme ervan en met de intieme associaties die op jonge leeftijd de betovering van het leren van de woorden vormen. (...) Die associaties vermeerderen en vertakken zich levenslang, tot en met de onder handen zijnde tekst toe.[27] Dit zijn hier toepasselijke uitspraken, die vastleggen hoezeer deze dichter is gepreoccupeerd met het vakmanschap: het maken, ombuigen en bewerken van de taal.

Ik citeer nog een gedicht uit de bundel *Huisraad*. Het is getiteld 'Haaknaald':

> Hakend hangt spinwielige in raam, tuurt uren
> of haar levende niet in vleze aanwezige draagbalk
>
> al daagt. Tot vreemde vogelspin draad grijpt,
> festonneert op warme wollen kruiskopbuik.
>
> Tussen twee zwetsloten de opstrekkende heerd:
> leedpotigen breien rozenkrans in vlaschgaard.
>
> Bidstonde van requiem tot pace, de hennep is
> gebraakt en henkers drenken god met staken.
>
> Nu haken wij des koudenachts weer zonder draad.[28]

Ook dit gedicht is illustratief voor het vaak vrolijke, dan weer vileine taalspel dat zich voordoet in de poëzie van Brassinga. De lezer krijgt beelden aangereikt die niet veel later uiteenvallen. Twee beelden schuiven hier over elkaar heen. In de eerste plaats is er de omschrijving van een natuurtafereel: vrouwelijke spin wordt benaderd door indringer van buitenaf. 'Spinwiel' is een mooie absolute metafoor: 'spin' en 'wiel' of wellicht 'spin in web' of misschien 'spinnewiel' zijn betekenismogelijkheden die meeresoneren. Vervolgens wordt het geïroniseerde beeld opge-

roepen van oubollige huisvlijt: het geknutselde object hangt in het raam. Het roept associaties op met ouderwetse ‘gezelligheid’ en bezigheidstherapie in een tehuis voor bejaarden: een heerd, vlaschgaard, breien, zwetsen en de rozenkrans bidden. De gezelligheid lijkt in de een na laatste regel evenwel uit de hand te lopen als beulen God ‘drenken’ (met alcohol bevloeien?) en dat leidt er dan toe dat ‘wij’ in de koude nacht zonder draad verder moeten met het haakwerkje.

‘Haaknaald’ is een mooi voorbeeld van *experimentele* poëzie, zoals Paul Rodenko die in 1955 beschreef: ‘De paradox van de experimentele poëzie is daarom, dat de toenemende aandacht voor het beeld uiteindelijk resulteert in een onaanschouwelijke poëtische ruimte.’[29] De voorstelling die het gedicht tot uitdrukking brengt - het geknutselde object of moeten we ‘spinwielige’ lezen als het knutselende subject? - valt uiteen zodra het tot stand komt. Het is geen voorstelling die aan een herkenbare werkelijkheid refereert, maar een ruimte die lichamelijk *ervaren* wordt, tastbaar is, zonder dat er eenduidig begrip mee te verbinden is. Het gedicht ‘*doet* de lezer [...] iets *in zoverre* het verstandelijk niet te begrijpen is; wat hij ervan begrijpt is nu juist niet het wezen van een gedicht’ (205). Brassinga's dartelende, dansende en zeer visuele poëzie in de bundel *Huisraad* noem ik experimenteel.

‘Ultramarijn’ en ‘Haaknaald’ werden opgenomen in Brassinga's vijfde dichtbundel *Huisraad* (1998). De bundel begint met een boertig motto: ‘Dit jaar zijn aller zielen te lui en zatjes / om op te staan: vers kweeënnat in oude zakjes.’ Deze opmaat sluit aan op raadselachtige, grappige en woordkunstige gedichten die als woordspel, raadsel of puzzel uiteindelijk onopgelost moeten blijven. Brassinga's zesde dichtbundel *Verschiet* opent evenwel met een heel anders klinkend motto: een wanhopig citaat van P.B. Shelley: ‘my heart can drink / The dregs of such despair, and live, / and love.’ Dit romantische motto lijkt te suggereren dat iets in Brassinga's aanpak veranderd is. De bundel omvat twee reeksen gedichten: *Merelloos* en *De waakhond van het hart*, gevolgd door een aantal vertalingen van gedichten van Samuel Beckett en Ingeborg Bachmann. Vooral de eerste afdeling draagt een toon die we van Brassinga niet gewend zijn. Melancholie in plaats van ironie. Ingetogenheid in plaats van woordgrappen. Het eerste gedicht, getiteld ‘Roeping’, begint met verbluffende directheid die halverwege het gedicht uitgevouwen lijkt te worden, maar aan het slot herhaald wordt:

> Fluit er een merel, dan voel ik geluk.
> Fluit er een merel ten hemel schreiend mooi
> in China terwijl ik niet in China ben;
>
> heeft naar verluidt men hier ter stede merels
> ook gehoord in het blauwe schemeruur
> van 3 Februarij 1603; zal, naar verwacht mag

over zes weken, in mijn tuin hun lied weer
klinken; stel dat ik al op weg zal zijn
gegaan, naar China, of het onbekende

voorbij de grens van mijn bestaan - hoe nu hier
leven zonder geluk? Op eigen kracht te horen
wat de merel zo vaak zong, het moet

volstaan. De oren toegestopt, in stilte,
denk ik dag in dag uit mij in dat ik
die ene ben en steeds een ander,

die urenlang of even maar en waar ook maar
door eeuwen heen geluk heeft en de merel hoort.
Dan vangt in mij misschien het zingen aan.[30]

Dit gedicht brengt ontroering onder woorden die verband houdt met het beluisteren van merelgefluit. Het zingen van de merel roept het geluk van een vroeg voorjaar in herinnering en zet aan tot nadenken over plaats en tijd: vierhonderd jaar geleden zong de merel ook, en ver weg in China zingt hij waarschijnlijk eveneens. In het midden van het gedicht ontstaat onrust: de spreker vraagt zich af 'stel dat ik op weg zal zijn gegaan naar China en dan de merel zal mislopen? En dat ik hier (op die andere plek) dan zal leven zonder geluk?' De lyrische stem is bang iets te missen, iets niet te registreren.

Titel en slotregel van het gedicht suggereren een poëticale lading: het zingen 'in mij' houdt verband met het fluiten van de merel buiten. Geluk en dichterschap gaan samen op? Zo eenvoudig zal het wel niet zijn en dat blijkt ook uit de volgende regels waarin de auditieve waarneming bewust geblokkeerd wordt: 'oren toegestopt, in stilte, denk ik dag in dag uit mij in dat ik die ene ben en steeds een ander.' Is het geluid als voorstelling in je hoofd uiteindelijk beter dan het werkelijk horen? Brassinga kent haar klassieken en houdt met Rimbauds *Je est un autre* te directe identificatie en eenduidigheid van betekenis af.

De afdeling *Merelloos* is fascinerend, omdat de toon melancholisch is en het lijkt alsof de lyrische stem aan het wikken en wegen is en greep probeert te krijgen op zaken van het gevoel waarop niet eerder greep te krijgen was. En eigenlijk nog steeds geen greep te krijgen is. De indruk die deze gedichten maken is dat zij minder woordconstructie (experimenteel) en meer reflectief (intentioneel) zijn. Maar schijn bedriegt. Brassinga blijft een taalkunstenaar die geen directe mededeling doet, wil doen, als er andere mogelijkheden zijn. Wat gedacht wordt is nooit eenvoudig weer te geven. Ik lees het derde gedicht uit *Verschiet*:

Nu, nu je leeft en zegt, mij is de dood steeds minder
ongelijk aan leven, nu in gesprek wij zijn
en in het heden - niet is te zeggen hoe zonder meer;
begoocheling door niemand te weerspreken -
nu weet ik hoe ik niet zal weten hoe

een heden te doorstaan dat een schimmenrijk zal zijn,
bruut en reëel, omdat ik dan terug moet roepen
jou, en hoe je zei, mij is de dood steeds meer
gaan leven; omdat ik niet vermogen zal waartoe ik ben
gedoemd - je dood in leven te doen zijn.

Hoe *werkt* dit gedicht? In een ingewikkelde syntactische constructie worden leven, heden en dood als begrippen in elkaar gedraaid, doordat verschillende zinnen aaneen geplakt worden tot één zin. Het gaat om de volgende drie uit elkaar te trekken beweringen: 1. 'Nu je leeft en zegt, mij is de dood steeds minder omgelijk aan leven', 2. 'Nu in gesprek wij zijn en in het heden' (bijzonder spel met woordvolgorde), waaraan een zin *in parenthese* wordt toegevoegd afgebakend door twee streepjes, 3. 'Nu weet ik niet hoe ik niet zal weten hoe...' De hele tweede strofe dient ter onderbouwing van deze laatste bewering. In die onderbouwing wordt een uitspraak van de ander aangehaald: 'mij is de dood steeds meer gaan leven, omdat ik niet zal vermogen je dood in leven te doen zijn.' Deze uitspraak herhaalt een uitspraak die in de eerste bewering werd aangehaald. Die uitspraak 'komt erop neer' dat dood en leven steeds dichter bij elkaar komen.

De verbinding van de drie beweringen tot één zin, wordt gecompliceerd, doordat in elke bewering (dubbele) ontkenningen opgevoerd worden: 'minder ongelijk', 'niemand weerspreken', 'ik weet hoe ik niet zal weten'. Deze ontkenningen bewerkstelligen de aarzelende, aftastende indruk die het gedicht maakt. Hier spreekt iemand over leven en dood, zonder te weten waar het ene ophoudt en het andere begint. De dichter probeert de uiterste grammaticale mogelijkheden van de taal uit, om zo een vorm te vinden voor een uitspraak over leven en dood.

Nu is het heden. 'Ik' en een ander voeren een gesprek. Maar de aangesprokene zou ook de ik-spreker zelf kunnen zijn - in spreektaal wordt tegenwoordig vaak 'je' uitgesproken als het om een 'ik' gaat. De spreker beseft dat hij niet zal weten hoe hij een heden zal doorstaan waarin de ander als een Euridyce teruggeroepen zal moeten worden. Hoe een heden te doorstaan dat een schimmenrijk zal zijn. Een heden waarin de dood aanwezig is. Die dood wordt 'bruut en reëel' genoemd. Dat betekent niet anders dan dat hij in de werkelijkheid al aanwezig is.

De doem in de slotregel drukt zwaar op de stemming van het gedicht: 'Ik ben gedoemd je dood in leven te doen zijn.' Het is een dubbelzinnige uitspraak: de dichterlijke spreker kan de ander dood schrijven, maar veronderstelt tegelijk dat

dat een activiteit inhoudt: ‘dood doen zijn’. Maar dat is dan weer een paradox. Dood is niet iets wat we met ‘zijn’ verbinden.

Dit gedicht van Brassinga is goed te ontleden en toch blijft de lezer achter met het gevoel dat er niet precies *staat wat er staat*. En juist dit gevoel appelleert aan de ervaring dat de dood van de ander iets is wat je niet kunt bevatten. Hoe kun je vanuit het leven de dood voorstellen? Ook dit gedicht sluit aan bij de fundamentele vragen die we bij Gerlach en Dickinson tegenkwamen: hoe kan iets veranderen en hoe blijft iets bestaan? Hoe kunnen wij leven als de ander dood is? Het is niet de klassieke heraclitische gedachte van ‘Panta rei’ (alles stroomt en alles verandert) die hier wordt uitgedrukt, maar het gaat om een gedachte die moeilijker te denken is en die een veel meer radicale *gelijktijdigheid van tegenstrijdigheden* impliceert.

Dickinson, Gerlach, Plath en Brassinga schrijven ieder voor zich poëzie die iets wil vertellen over existentiële zaken die niet te begrijpen zijn. Zij drukken dat uit in een taal die in beweging is, raadsels opgeeft, betekenisnuances en associaties in gang zet. Het zijn sterke persoonlijke stemmen die we hier horen; er is gedrevenheid, enthousiasme en onmacht. Alle mogelijkheden tot vertellen worden door deze dichters onderzocht. De taal wordt naar alle kanten opgerekt en opengescheurd. Om uiteindelijk te constateren dat ze met de dichters op de loop gaat: ‘De taal / begon vannacht ons door elkaar te halen.’[31]

Eindnoten:

1 Dit is geen ‘bloemlezing’ van poëzie die typisch vrouwelijk is, zoals bijvoorbeeld werd bijeengebracht in *Vrouwen dichten anders*, Bert Bakker 2000, samengesteld door Cox Habbema. Het ging in die bloemlezing om gedichten bijeengebracht rond de thema's Liefde, Kind, Thuis, Vriendschap en Strijd. Ik meen dat rond dergelijke thema's ook een bundel poëzie van mannen samen te stellen zou zijn en dat de bloemlezing van Habbema niet doordringt tot de (werkelijke) vraag: hoe schrijven deze vrouwen?

2 Ik maak gebruik van de editie bezorgd door Thomas H. Johnson: *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston / New York / London (Little, Brown and Company) z.j. (first paperback print 1961).

3 Emily Dickinson, *Gedichten*, vertaald door Louise van Santen, 4^{c} druk, Baarn, 1992; 119.

4 S. Vestdijk, Over de dichteres Emily Dickinson, Forum essay, z.pl., Mycena Vitilis 2001. [Oorspronkelijk debuut-essay van Vestdijk, geschreven in 1932, opgenomen in *Forum* 2 1933, nr. 5 (mei); 446-366 en nr. 6 (juni); 432-452. Later opgenomen in *Lier en Lancet* 1939.]

5 Benno Barnard, Een dochter van haar moeder, in: *Tijdverdrijf voor enkle fijne luiden. Over poëzie*, Antwerpen, 1987; 49-62.

6 Ik maak gebruik van de editie: Eva Gerlach, *Dochter*, 4^{c} druk, Amsterdam, 1991.

7 Gerlach, a.w.; 9.

8 Gerlach, a.w.; II.

9 James Olney, ‘Tropes of Presence. Tropes of Absence’. In: James Olney, *The Language(s) of Poetry, Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins*, Athens and London, 1993.

10 Dickinson, a.w.; 33.

11 Ik citeer drie strofen uit het bekende gedicht van Vasalis:

> De zuster laat hem in het water glijden,

hij vouwt zijn dunne armen op zijn borst,
hij zucht, als bij het lessen van zijn eerste dorst
en om zijn mond gloort langzaamaan een groot verblijden.

Zijn zorgelijk gezicht is leeg en mooi geworden,
zijn dunne voeten staan rechtop als bleke bloemen,
zijn lange, bleke benen, die reeds licht verdorden
komen als berkenstammen door het groen opdoemen.

Hij is in dit groen water nog als ongeboren,
hij weet nog niet, dat sommige vruchten nimmer rijpen,
hij heeft de wijsheid van het lichaam niet verloren
en hoeft de dingen van de geest niet te begrijpen.

12 Gerlach, a.w.; 14.
13 Gerlach, a.w.; 15.
14 Gerlach, a.w; 24.
15 Cf. Recensie van *Wat zoekraakt in: De Morgen*, 10-06-1994.
16 Herman de Coninck, De liefde als auto-ongeluk, Over de poëzie van Eva Gerlach, in: *Intimiteit onder de melkweg, over poëzie*, Amsterdam / Antwerpen, 1994; 134-150.
17 James Fenton, *The Strength of Poetry, Oxford Lectures*, New York, 2001; 146.
18 A. Alvarez, Sylvia Plath. In: Charles Newman (ed.), *The art of Sylvia Plath*, A symposium, selected criticism, with a complete bibliography, checklist of criticism, and an appendix of uncollected and unpublished work, London, 1970; 59.
19 Ik maak gebruik van de editie, Sylvia Plath, Ariel, tweetalige editie, vertaald door Anneke Brassinga, Amsterdam, 2003.
20 Plath, a.w.; 9.
21 Zie voor de invloed van Yeats op Plaths poëzie: Sandra M. Gilbert, In Yeats's house: The death and resurrection of Sylvia Plath. In: Diane Wood Middlebrook and Marilyn Yalom, *Coming to light. American Women Poets in the Twentieth Century*, Ann Arbor, 1985; 145-166.
22 Ted Hughes, Notes on the chronological order of Sylvia Plath's poems. In: Charles Newman (ed.), *The art of Sylvia Plath, A symposium*, Selected criticism, with a complete bibliography, checklist of criticism, and an appendix of uncollected and unpublished work, London, 1970, 187-195.
23 Plath, a.w.; 163.
24 Sylvia Plath, *De dagboeken 1950-1962*, gekozen, vertaald en van een inleiding voorzien door Nelleke van Maaren, Amsterdam / Antwerpen, 2005; 374.
25 Sylvia Plath, *Ariel*, tweetalige editie, vertaald door Anneke Brassinga, Amsterdam, 2003; 133.
26 Anneke Brassinga, *Wachtwoorden. Verzamelde Gedichten*, Amsterdam, 2005; 176.
27 Anneke Brassinga, *Hartsvanger. Zeer verspreide geschriften*, 2e druk, Amsterdam, 2001 [1993]; 88, 162.
28 Anneke Brassinga, *Wachtwoorden. Verzamelde Gedichten*, Amsterdam, 2005; 192.
29 Paul Rodenko, *Verzamelde essays en kritieken*, deel II, 204.
30 Brassinga, a.w.; 216.
31 Aldus Gerlach in haar laatste bundel *Een bed van mensenvlees*, het gedicht ‘Ik heb een kaart van je holen’, Amsterdam, 2003; 81.

8 Rainer Maria Rilke en Maurice Gilliams: de voorstelling van Moeder en Zoon

Stervende wereld hoe moeten we leven
in deze maanden vol herfsthouten strijkers
die als engelen zingen dat wij vergaan.

Marjoleine de Vos, 'Najaarsmuziek'

Dichters reageren op elkaar en schrijven hun werk (al of niet bewust) als reactie op dat van de voorganger. Harold Bloom schreef decennia geleden een interessante studie over dit gegeven, met de titel *The anxiety of influence* (1973). Nog steeds is dit boek inspirerend en biedt het een mooie analyse van het fenomeen van navolging van de ene auteur door de ander. Bloom onderscheidt zes manieren van het incorporeren van of afzetten tegen de voorganger en benadrukt dat het altijd een kwestie is van het *mislezen* van het werk van de voorganger. Met andere woorden: de nakomer voegt nieuwe betekenissen toe aan het eerdere werk, terwijl de voorgaande schrijver die betekenismogelijkheden zelf niet heeft overzien of bedoeld. De dichter die later werkt, maakt zich 'zorgen' om de kwestie van invloed, omdat hij zijn eigen stem wil laten horen en originaliteit nastreeft. Bloom citeert Wallace Stevens die in een brief verkondigt dat hij T.S. Eliot en E. Pound *niet wil* lezen, omdat hij bang is hen te absorberen. Maar in de bezorgdheid, in het op afstand houden van de ander, is liefde voor dat werk verborgen.

De opvatting van Bloom over de wijze waarop het ene gedicht beïnvloed wordt door het andere, raakt aan de in dit boek gepresenteerde opvattingen over corresponderend lezen. Het gaat bij het corresponderend lezen om de lezer die de poëzie als continuüm vorm geeft, die verbanden zichtbaar maakt die voor de dichter wellicht niet bestonden. De lezer creëert de context van een gedicht en maakt daarmee nieuwe betekenissen mogelijk, nieuwe invloed zichtbaar. Soms ontstaan expliciete intertekstuele verbanden: in het ene werk zijn sporen van het andere werk naspeurbaar. In andere gevallen is het netwerk subtieler en lopen tekstuele connecties meer grilliger door elkaar heen.

In het hiernavolgende zal ik de 'dialoog met de voorganger' in beeld brengen door mij te richten op de Vlaamse dichter Maurice Gilliams, die in het voetspoor van Rilke een dertiendelig gedicht schrijft over moeder en zoon. Beide dichters verwerken in hun reeks het bijbelverhaal van de geboorte van Jezus. Beide dichters

zetten dat verhaal ook naar eigen hand en tonen bovendien hun eigen visie op het geloof. Resultaat zijn twee gedichtreeksen die over 'hetzelfde gaan' maar heel andere poëzie opleveren. Dat vraagt om een langzame lectuur. Niet *wat* er staat, maar *hoe* het er staat en hoe het reageert op wat eerder werd geschreven, is betekenisvol.

De Maria van Rilke

Het is januari van het jaar 1912 als Rainer Maria Rilke tijdens zijn eerste verblijf in Duino, het laat-middeleeuws kasteel aan de kust bij Triëst[1] in bezit van prinses Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, in een paar dagen elf gedichten schrijft. Zij zullen met twee[2] eerder geschreven gedichten de cyclus *Das Marien-Leben* vormen. Aanvankelijk was Rilke geïnspireerd tot het schrijven van een Maria-leven door het zien van schetsen van de schilder Heinrich Vogeler. Aan hem draagt hij de gedichten dan ook op met de boodschap 'dankbar für alten und neuen Anlass zu diesen Versen'. Het zijn boeiende gedichten, die door de kritiek vaak genegeerd worden ten gunste van de ook door de dichter zelf meer gewaardeerde *Duineser Elegien*, waarvan Rilke de eerste twee onmiddellijk na deze Maria-gedichten op papier zette. De verkoopcijfers waren er overigens niet minder om: in 1922 haalt Das Marien-Leben een oplage van zestigduizend![3]

In *Das Marien-Leben* wordt een oud verhaal *opnieuw* verteld. Het gaat om het nieuwtestamentische verhaal van het uitverkoren zijn van Maria en de geboorte en het sterven van Jezus. Gedichten die een bekend verhaal navertellen, zijn altijd interessant voor filologische 'napluizers' die verschillen willen ontdekken ten opzichte van de basistekst. Maar boeiender nog is de analyse van de *werking* van het verhaal: hoe heeft het in de nieuwe versie effect en brengt het een andere betekenis teweeg? Laten we beginnen met het openingsgedicht[4]:

Geburt Mariae

O WAS muss es die Engel gekostet haben,
nicht aufzusingen plötzlich, wie man aufweint,
da sie doch wussten: in dieser Nacht wird dem Knaben
die Mutter geboren, dem Einen, der bald erscheint.

Schwingend verschwiegen sie sich und zeigten die Richtung,
wo, allein, das Gehöft lag des Joachim,
ach, sie f:\uhlten in sich und in Raum die reine Verdichtung,
aber es durfte keiner nieder zu ihm.

> Denn die beiden waren schon so ausser sich vor Getue.
> Eine Nachbarin kam und klugte und wusste nicht wie,
> und der Alte, vorsichtig, ging und verhielt das Gemuhe
> einer dunkelen Kuh. Denn so war es noch nie.

In de vertaling van Jozef van Acker[5]:

> *O wat moet het de engelen zwaar zijn gevallen*,
> *niet plots te gaan zingen, lijk schreien begint*,
> *daar zij toch wisten: deze nacht wordt voor 't kind*,
> *de moeder geboren, voor Hem, die komt voor ons allen*.
>
> *Zwijgend verhieven zij zich en toonden de richting*,
> *waar Joachims hoeve eenzaam moest staan*,
> *ach, zij voelden in en rondom zich wat er omging*,
> *maar durfden toch naar hem niet neerwaarts te gaan*.
>
> *Want zij waren, het paar, van alle drukte zo moe*.
> *Een buurvrouw kwam, klaagde en leek erg verstrooid*,
> *en de oude, voorzichtig, ging naar een donkere koe*
> *en bedwong haar geloei. Want zo was het nog nooit*.

De engelen zijn de eersten die in deze scène ten tonele worden gevoerd. Dat is niet verwonderlijk voor de dichter die in zijn hoofdwerk, *Duineser Elegien*, engelen een belangrijke rol geeft tussen mens en dier en God in. De engelen krijgen hier de sympathie van de spreker, omdat het hen moeite gekost zal hebben stil te blijven: 'nicht aufzu*singen* plötzlich, wie man auf*weint*.' De engelen hebben iets kinderlijks: liever zouden ze het willen 'uitzingen' - een mooi woord in combinatie met 'aufweint' -, maar dat mogen zij niet. Waarom niet? Omdat de moeder van de jongen in deze nacht geboren zal worden: '*In dieser Nacht wird dem Knaben die Mutter geboren*.' Dit is een sterk beeld. De moeder wordt nu nog voorgesteld als degene die zelf gebaard *wordt*. Met haar geboorte wordt de volgende al aangekondigd. Na de moeder zal de Zoon ter wereld komen. En niet háár moeder wordt bij naam genoemd, maar haar vader, Joachim van Nazareth, in wiens huis de geboorte zal plaatsvinden. Er is nog een reden waarom de engelen het niet mogen uitschreeuwen: 'Denn die beiden waren schon so ausser sich vor Getue.' Die twee daar beneden zijn zo in zichzelf verzonken dat ze te veel gestoord zouden worden als de engelen plotseling zouden gaan zingen.

Wat je als lezer verwacht op basis van de titel, een beschrijving van de geboorte van Maria, wordt indirect gepresenteerd. Dat werkt natuurlijk vertragend, en dat is ook waarom je concentratie nodig hebt bij het lezen én waarom je geboeid

raakt. Geen van de engelen mag naar beneden afdalen. Zij voelen de ‘reine Verdichtung’ die zich in de ruimte ophoudt. We moeten dat, denk ik, begrijpen als een ervaring van schepping, van *verdichten*, in de zin van dichterbij halen: hier komt iets wonderbaarlijks tot stand. Letterlijk komt hier het gedicht tot stand dat de inleiding vormt tot een hele cyclus. De engelen blijven boven, dicht bij het goddelijke. Beneden zijn de ouders van het meisje, van de moeder die geboren zal worden. De oude vader probeert een loeiende koe stil te krijgen. Voorzichtig, want er is iets op komst: ‘Denn so war es noch nie.’ We beseffen dat iets bijzonders te gebeuren staat.

De cyclus *Das Marien-Leb* en is opgebouwd uit dertien gedichten waarin geen verdere onderverdeling tot stand is gebracht. Aan de titels van de gedichten is af te lezen welk deel van het nieuwtestamentische verhaal verteld wordt: ‘Geburt Mariae’, ‘Die Darstellung Mariae im Tempel’, ‘Mariae Verkündigung’, ‘Mariae Heimsuchung’, ‘Argwohn Josephs’, ‘Verkündigung über den Hirten’, ‘Geburt Christi’, ‘Rast auf der Flucht in Aegypten’, ‘Von der Hochzeit zu Kana’, ‘Vor der Passion’, ‘Pietà’, ‘Stillung Mariae mit dem Auferstandenen’ en ‘Vom Tode Mariae (Drei Stücke)’. Het gedicht waarin de geboorte van Christus aan de orde is, staat in het midden van de cyclus. Het is formeel het hoogtepunt van Maria's leven. Maar inhoudelijk kunnen we al veel eerder een hoogtepunt vaststellen, namelijk in het tweede gedicht waarin Maria geïntroduceerd wordt als personage. Hier wordt opnieuw - en dat is het typisch rilkeaanse aan deze verzen - *via* iets anders het ene ten tonele gevoerd. Beelden en sferen worden gepresenteerd via andere beelden; er is vaak geen directe beschrijving. Dit tweede gedicht is intrigerend, omdat hier wordt beschreven hoe Maria eruitziet. En ook omdat de lezer *direct* aangesproken wordt, zodat hij betrokken blijft bij het verhaal, dat hij waarschijnlijk al kent. Het is een tamelijk lang, fascinerend gedicht dat ik in zijn geheel citeer:

Die Darstellung Mariae im Tempel

UM zu begreifen, wie sie damals war,
musst du dich erst an eine Stelle rufen,
wo Säulen in dir wirken; wo du Stufen
nachfühlen kannst, wo Bogen voll Gefahr
den Abgrund eines Raumes überbrücken,
der in dir blieb, weil er aus solchen Stücken
getürmt war, dass du sie nicht mehr aus dir
ausheben kannst: du rissest dich denn ein.
Bist du so weit, ist alles in dir Stein,
Wand, Aufgang, Durchblick, Wölbung -, so probier
den grossen Vorhang, den du vor dir hast,

ein wenig wegzuzerrn mit beiden Händen:
da glänzt es von ganz hohen Gegenständen
und übertrifft dir Atem und Getast.
Hinauf, hinab, Palast steht auf Palast,
Geländer strömen breiter aus Geländern
und tauchen oben auf an solchen Rändern,
dass dich, wie du sie siehst, der Schwindel fasst.
Dabei macht ein Gewölk aus Räucherständern
die Nähe trüb; aber das Fernste ziek
in dich hinein mit seinen graden Strahlen -,
und wenn jetzt Schein aus klaren Flammenschalen
auf langsam nahenden Gewändern spiek:
wie hältst du's aus?

Sie aber kam und hob
den Blick, um dieses alles anzuschauen.
(Ein Kind, ein kleines Mädchen zwischen Frauen.)
Dann stieg sie ruhig, voller Selbstvertrauen,
dem Aufwand zu, der sich verwöhnt verschob:
So sehr war alles, was die menschen bauen,
schon überwogen von dem Lob

in ihrem Herzen. Von der Lust
sich hinzugeben an die innern Zeichen:
Die Eltern meinten, sie hinaufzureichen,
der Drohende mit der Juwelenbrust
empfing sie scheinbar: Doch sie ging durch alle,
klein wie sie war, aus jeder Hand hinaus
und in ihr Los, das, höher als die Halle,
schon fertig war, und schwerer als das Haus.[6]

In de vertaling van Jozef van Acker:

Om te begrijpen hoe het is gegaan,
moet je eerst even een plaats binnenstappen,
waar zuilen op je inwerken; waar trappen
nog voelbaar zijn; waar bogen dreigend staan
en d'afgrond van een ruimte overspannen,
die met haar maten je bleef overmannen
en zo torengroot, dat je haar niet meer
uitbannen kunt, dan word je met haar één.

Ben je zo ver, is alles in jou steen,
wand, doorkijk, gewelf en trap - dan probeer
de grote voorhang die je voor je ziet,
met beide handen wat opzij te houden:
heel hoge voorwerpen doemen op, gouden,
waarbij adem en gevoel zinkt in 't niet.
Paleis komt na paleis in het verschiet,
met balustrades die zich breder maken
en boven, opwaarts gaand, zo hoog geraken,
dat 't jou een duizlingwekkend uitzicht biedt.
Dichtbij beneemt een wolk uit wierookvaten
't zicht; maar vanuit het verste priemt het beeld
zich diep in jou met zijn directe stralen -,
en als nu licht uit klare vlammenschalen
op langzaam naadrende gewaden speelt:
hoe hou je dit dan uit?

Zij echter kwam en keek
rondom zich heen, om alles te aanschouwen.
(Een kind, een heel jong meisje onder vrouwen.)
Dan steeg ze rustig, vol van zelfvertrouwen,
naar al die pracht, die haar verwend ontweek:
Zo zeer had alles wat de mensen bouwen,
voor haar lovende hart een bleek

bestaan en glans. En voor haar dorst
naar het beschouwend en inwendig leven:
Haar ouders dachten haar omhoog te geven,
de Dreigende, met zijn juwelenborst,
nam haar schijnbaar op: Zij ontging aan alle,
klein als ze was, uit elke hand weer uit,
en in haar lot, dat, hoger dan de hallen,
en zwaarder dan het huis, haar reeds omsluit.

Maria wordt binnengelaten in de tempel en voorgesteld aan de lezer. De lezer wordt *direct* aangesproken. Als hij wil begrijpen hoe zij ‘damals war’, zegt de lyrische stem, moet hij zich een plaats inbeelden: waar zuilen op je inwerken, waar je treden kan navoelen, waar bogen vol gevaar de ruimte overbruggen. Het is een ruimte ‘der in dir blieb, weil er aus solchen Stücken getürmt war, dass du sie nicht mehr aus dir ausheben kannst’. De lezer moet zich dus een tempel voorstellen, waarin de ervaring van ruimte door de hoogte en het licht duizelingwekkend is.

Rilke noemt dit de ‘Abgrund eines Raumes’: ruimte die afgrond is en zich tegelijkertijd naar omhoog uitstrekt. Deze tempelruimte is opgebouwd uit fragmenten die op elkaar gestapeld zijn. Misschien zijn het bouwstenen of marmerblokken, zoals je die ziet in oude kerken of tempels. Bij het omhoog kijken kun je ‘sie (de fragmenten, blokken) nicht mehr aus dir ausheben’. Je wordt als het ware zelf deel van de ruimte. Het is nog steeds de lyrische stem die de lezer aanspreekt en hem deze voorstelling op het netvlies drukt.

Als je dit beeld van de hoge, onmetelijke ruimte in je hebt opgenomen, als je zover bent, ‘Bist du so weit’, dan is alles in je steen geworden. En dan komt de volgende stap: het grote gordijn moet weggeschoven worden. ‘Probier den grossen Vorhang, den du vor dir hast, ein wenig wegzuzerrn mit beiden Händen’, zegt de lyrische stem. De lezer is nu *letterlijk* in het gedicht opgenomen. Via een eerste voorstelling heeft de vertelstem hem naar binnen gelokt en nu is de volgende opdracht: het gordijn wegschuiven en opgaan in de glanzend verlichte ruimte daarachter. De beschrijving van wat nu aanschouwd kan worden neemt elf regels in beslag. Allerlei elementen van de tempel worden genoemd: de paleisachtige pilasters, de balkons, de gestuukte randen, rookkaarsen en toortsen die schaduwen op de wanden werpen. En dan, plotseling confronterend, wordt de vraag gesteld: ‘wie hälst du's aus?’ Hoe kun je dit aanzien, hoe kun je deze pracht en praal verdragen, hoe kun je het uithouden in deze opgebouwde spanning?, vraagt de dichter aan zijn lezer. Een vreemde vraag natuurlijk, want we hebben geen stem om te antwoorden, we zijn niet echt aanwezig in de tempel, we bevinden ons buiten het gedicht. De dichter shockeert ons door ons het gevoel te geven dat we zó dicht bij hem zijn, en door ons tegelijkertijd zo stemloos te laten zijn.

Dan valt er stilte, letterlijk, omdat wij natuurlijk niets terug kunnen zeggen. Er is de rust en vertraging van de witregel. En daar komt Maria aanlopen. We aanschouwen haar voor de eerste maal: zij kijkt rond en wil alles zien, ze is rustig en vol zelfvertrouwen. En ze is ook, dat staat vermeld tussen haken alsof het eigenlijk van minder belang is: ‘Ein Kind, ein kleines Mädchen zwischen Frauen.’ Dit heeft een effect van ontroering: tussen beschermende haken wordt vermeld dat de moeder van God eigenlijk een kind is, een klein meisje tussen vrouwen. Na alle grootsheid in de beschrijving van de tempel is hier het goddelijke tot kleinmenselijke proporties teruggebracht. Ze is (nog maar) een meisje. Maar Rilke wil opnieuw de hoogte in - zijn neiging tot barokke lyriek die S. Vestdijk in een uitgebreid essay[7] analyseerde, herken je hier - en beschrijft vervolgens in een soort van epiloog hoe het meisje toch niet echt een klein meisje is. Zij weet precies wat er van haar verwacht wordt. Zij gaat van hand tot hand in het besef dat haar lot bepaald is door God.

Rilke presenteert het ene beeld via het andere. Hij ontwerpt geen ‘eenvoudige’ metaforen in de zin van tempelgebouw (A) ‘staat voor’ het leven (B) in al zijn

complexiteit, maar hij maakt dat gebouw/leven tot de metaforische ruimte van het gedicht zelf, waarin de lezer naar binnen wordt gezogen. Rilke creëert metaforen waarin als het ware drie elementen bij elkaar getrokken worden. De lezer verliest het uitzichtpunt vanwaar hij alles kon overzien. Eerst heeft de lyrische stem de lezer gevraagd zich de tempelruimte voor te stellen, dan neemt hij hem *in* het gedicht op door hem uit te nodigen het gordijn opzij te schuiven (zodat we daadwerkelijk zien wat zich erachter afspeelt) en vervolgens zet hij hem figuurlijk terug op zijn plaats door hem te vragen hoe hij het uithoudt. 'Wie hältst du's aus?' Binnen en buiten het gedicht zijn geen duidelijke posities meer. Dat schept verwarring en vraagt om overgave. Wij zijn lezers die zelf *in* de tempel staan en het meisje zien aankomen. Maar we zijn ook lezers die *buiten*gesloten worden en in verwarring raken. Rilke is een plastische dichter die met woorden een veelomvattende ruimte weet te scheppen. De vorm van het gedicht is strak, maar de beelden vloeien eroverheen en abstracte gedachten worden bijna tastbaar gemaakt.

In apocriefe teksten staat vermeld hoe Maria's leven verliep. Zij was zachtmoedig en eervol, en als een echt mens niet zonder fouten. Ze was arm maar gedroeg zich keurig. Vanaf de zesde maand van haar leven mocht zij in de 'heilige ruimte' van de tempel komen. Daar werd haar alleen zuiver eten voorgezet en werd zij verzorgd door 'onbevlekten Hebreeuwse dochters'. Vanaf haar derde jaar verbleef zij voortdurend in de tempel, werd zij gezegend door de priesters en door engelen verzorgd. Toen zij twaalf jaar was en huwbaar geworden, moest ze de tempel verlaten en op zoek gaan naar een echtgenoot. Ik weet niet of Rilke de apocriefe boeken heeft gelezen, wellicht bevonden zij zich in de goedgevulde bibliotheek van het slot Duino. In ieder geval was er ook een andere bron waaruit de dichter zijn inspiratie haalde, zo blijkt uit een brief die hij in 1922 schreef aan een zekere gravin Sizzo:

> 'Vieles in den Details und der Anordnung dieser Bilderfolge stammt nicht aus meiner Erfindung: in dem Aufstieg der kleinen Maria zum Tempel wird man unschwer Reminiszenzen an italienische Bilder erkennen (an den Tizian z.B. der Akademie in Venedig, mehr noch an den so ergreifenden Tintoretto in Santa Madonna dell Orto) - sonst ist das berühmte Rezeptbuch aller Heiligenmalerei, das Malerbuch vom Berge Athos, ja sogar das sogenannte Kiewski Paterik (: eine altrussische Sammlung von Ratschlägen und Vorschriften für die Darstellung biblischer Gegenstände) an vielen Stellen anleitend und anregend gewesen.'[8] De dichter legt zijn lezeres uit waar zijn inspiratie vandaan komt. Na het aanschouwen van schilderijen van Titiaan en Tintoretto en het kennisnemen van het achttiende-eeuwse Schilderboek van de Athosberg (waarin aanwijzingen stonden voor de picturale uitbeelding van heiligenlevens), was hij in staat zijn indruk-

wekkende beschrijving van de tempelruimte te maken. Interessant is dat hij ook hier in de brief Maria als klein meisje opvoert. Dat is kennelijk het beeld van de moeder Gods dat hem het meest aanspreekt.

In een volgend gedicht uit de cyclus schrijft Rilke over de boodschap die de engel Gabriël aan Maria overbrengt. Dit gedicht heet ‘Maria Verkündigung’ en de meest indringende passage eruit is die waarin engel en Maria elkaar aankijken en volledig in elkaar opgaan: ‘Schaun und geschautes, Aug und Augenweide / sonst nirgends als an dieser Stelle.’ In gedicht vier, ‘Mariae Heimsuchung’, is zij zwanger en beseft dat er iets groots in haar aan het ontstaan is. Zij ontmoet een andere zwangere vrouw (haar nicht Elisabeth die Johannes in zich draagt) en legt haar hand op het kleed van die ander: ‘Und es drängte sie, die Hand zu legen / auf den andern Leib, der weiter war.’

In ‘Argwohn Josephs’ komt de timmerman die als toekomstige vader zal moeten gaan optreden in beeld. Hij is achterdochtig en wordt door een strenge engel vermanend toegesproken. Daarna zijn we bijeen met de herders die zich laten verblinden door een ster die hen toespreekt. Is het Christus die hier eigenlijk aan het woord is? ‘Seht, ich bin ein neuer / steigender Stern. Mein ganzes Wesen brennt / und strahlt so stark und ist so ungeheuer / voll Licht, dass mir das tiefe Firmament / nicht mehr genügt.’ Aan het slot zegt de dichterlijke stem dat God zich één voelt in de schoot van een vrouw en dat hijzelf (de spreker, Christus) het schijnsel zal zijn dat de herders zal leiden.

En dan, in het formele middelpunt van de cyclus, wordt Jezus geboren en Maria is teleurgesteld: zij had hem zich groter voorgesteld:

HÄTTEST du der Einfalt nicht, wie sollte
dir geschehn, was jetzt die Nacht erhellt?
Sieh, der Gott, der über Völkern grollte,
macht sich mild und kommt in dir zur Welt.

Hast du ihn grösser vorgestellt?

Was ist Grösse? Quer durch alle Masse
die er durchstreicht, geht sein grades Los.
Selbst ein Stern hat keine solche Strasse.
Siehst du, diese Könige sind gross,

und sie schleppen dir vor deinen Schooss

Schätze, die sie für die grössten halten
(...)

In de vertaling van Jozef van Acker:

> *Was er jouw eenvoud niet, hoe gebeurde*
> *dan aan jou, wat nu de nacht verklaart?*
> *Zie, God die eertijds zijn volk afkeurde,*
> *Wordt nu mild en komt in jou op aard.*
>
> *Vond jij zijn grootheid niet bewaard?*
>
> *Wat is grootheid? Boven alle maten*
> *gaat de weg die hem zijn lot gebood.*
> *Zelfs een ster is zo geen baan gelaten.*
> *Zie je, deze koningen zijn groot,*
>
> *En ze slepen vlak tot voor jouw schoot*
>
> *schatten, die zij voor de grootste hou'en*
> *(...)*

De dichterlijke stem spreekt de moeder aan. Hij brengt haar zo tot dicht bij ons, de lezers, en benadrukt daarmee haar letterlijke ‘Einfalt’. Juist door haar eenvoud is God mild gestemd geraakt en heeft Hij haar uitgekozen om in haar ter wereld te komen. Het mooie is dat Rilke haar eenvoud laat uitkomen in het gegeven dat zij teleurgesteld is over Zijn (gebrek aan) grootheid. In de tweede helft van het gedicht wordt uitgebreid ingegaan op de cadeaus (amber, goud en mirre) die de koningen hebben meegebracht voor de pasgeborene. Daarmee valt het gedicht uiteen en lijkt het niet zo goed te passen onder de titel ‘Geburt Christi’. Niet de daadwerkelijke geboorte van Christus, de menswording van God, maar een toevallig effect daarvan, de eerbewijzen van de drie koningen, wordt in het licht gezet. Rilke-commentatoren hebben, onder meer doelend op dit gedicht, de cyclus nogal bekritiseerd, omdat die te veel aandacht zou schenken aan uiterlijkheden als het beschrijven van deze geschenken.[9] Toch is dit een interessant moment in de cyclus. Het middelpunt wordt als het ware *leeg* gemaakt: de geboorte van Christus is niet in haar essentie met lyrische middelen te beschrijven. Misschien omdat het de dichter aan geloof ontbreekt (zoals de meeste Rilke-Forschers veronderstellen), maar wellicht ook omdat hij vindt dat er over het ultieme moment van menswording van God niet gesproken kán worden. Het is daarom nodig om vooral het *menselijke* van de omstanders te onderstrepen. Het ‘all-zumenschliches’ moet de aandacht van het goddelijke afleiden. De lyrische stem laat de vader en moeder geen stereotypen zijn in een oud bijbels verhaal. Hier staan een jaloerse Jozef en een teleurgestelde Maria. Zij had haar goddelijke zoon groter

gedacht. Ze wist dat zij God zou baren en verwachtte niet zo'n hulpeloze baby. Het menselijk-psychologische aspect van het bijbelverhaal is voor Rilke duidelijk van belang.

De volgende twee gedichten vertellen over de vlucht voor Herodes en de bruiloft van Kanaän. Daarna volgen 'Vor der Passion' en 'Piëtà'. In het eerste is Maria aan het woord, die zichzelf, maar ook haar zoon aanspreekt: 'Siehe meine Schwäche; / ich habe nichts als Milch- und Tränebäche, / und du warst immer in der Überzahl.' Het is het moment vóór de Passie, het lijden van Christus. De moeder is opstandig. Zij vraagt zich af waarom hij 'durch eines Weibes Leib entspringen' moest. Waarom kon hij niet op een andere manier ter wereld gebracht worden? Waarom moest zij in een vrouwenhuis worden uitverkozen? Zij overziet haar leven en vergelijkt het met het weven van een naadloos kleed:

> ein weiches reines Kleid für dich zu weben,
> darin nicht einmal die geringste Spur
> von Naht dich drückt -: so war mein ganzes Leben,
> und jetzt verkehrst du plötzlich die Natur.

In de vertaling van Jozef van Acker:

> *een zacht en zuiver kleed voor jou te weven,*
> *te weven aan één stuk tot op den duur*
> *geen naad je drukt -; alzo was gans mijn leven,*
> *en je verandert plots nu de natuur*.

Zij wilde voor hem een wit kleed weven. Met deze metafoor zegt Maria dat ze haar zoon een goed leven wilde bezorgen, waarin hij geen enkel ongemak zou hoeven verdragen. Maar nu, plotseling, heeft hij de natuur omvergeworpen, heeft hij al haar moederlijke zorgen terzijde geschoven voor het goddelijke. De zoon is boven de natuur en dus boven zijn moeder gaan staan. Dan sterft hij en neemt zij op grootse wijze haar (toch natuurlijke) moederrol weer op:

> **Piëtà**
>
> JETZT wird mein Elend voll, und namenlos
> erfüllt es mich. Ich starre wie des Steins
> Inneres starrt.
> Hart wie ich bin, weiss ich nur Eins:
> Du wurdest gross -
> ... und wurdest gross,
> um als zu grosser Schmerz

ganz über meines Herzens Fassung
hinauszustehn.
Jetzt liegst du quer durch meinen Schooss,
jetzt kann ich dich nicht mehr
gebären.

In de vertaling van Jozef van Acker:

Nu is mijn leed het volst, en namenloos
vervult het me. Ik verstar als een steen
innerlijk verstart.
Hard als ik ben, weet ik maar dit éne:
Jij werd groot -
...en werd groot,
om als te grote smart
gans buiten de grenzen van mijn hart
te staan.
Nu lig je dwars over mijn schoot,
nu kan ik je niet meer
baren.

Dit meest pijnlijke gedicht laat rijm en metrum los. Herhaling en het wit om het vers heen spelen een belangrijke rol voor de betekenis. Bijvoorbeeld in de vijfde regel die afgebroken wordt en in de zesde die weifelend begonnen wordt. Maar ook doordat sommige regels heel kort zijn (als het ware terugveren) en andere heel lang. Met het wit dringt de leegte binnen. Er worden geen juiste woorden gevonden voor de smart.

Tot drie keer toe worden de woorden groot en 'jetzt' uitgesproken alsof degene die spreekt, Maria zelf, niet goed begrijpt welk grote leed haar nu *in dit uur* overkomt. Het grote herhaalt het gebrek aan grootheid dat zij bij de geboorte constateerde. Nu inmiddels is Hij daadwerkelijk groot en is het verdriet om Hem groot. *Nu* wordt haar ellende allesomvattend. Zij verstijft als 'des Steins Inneres', alsof zij het wezen van de steen is geworden. Dat is ook omkeerbaar: alsof haar wezen van steen geworden is. Zij is de moeder die haar zoon heeft zien opgroeien: 'Du wurdest gross', zodat hij letterlijk en figuurlijk boven haar uit kon rijzen, maar nu ligt hij als een kind op haar schoot. De slotregels zijn tragisch: 'jetzt kann ich dich nicht mehr gebären'. Nu kan ik je niet meer voortbrengen, want je bestaat niet meer. Zolang haar zoon er was, duurde het baren als het ware voort, nu is het definitief afgelopen. Het offer is gebracht, het moederschap ten einde.

De cyclus zet zich voort met een troostend gedicht waarin de moeder haar zoon na zijn verrijzenis nog een keer ziet en voelt: 'Er legte ihr eine Sekunde /

kaum seine nächstens / ewige Hand an die frauliche Schuiten' Intrigerend is dat juist nu hij verrijst het lichamelijke aanraken benadrukt wordt. In een drieledig slotgedicht wordt verteld over de dood van Maria. In het eerste deel komt 'derselbe grosse Engel' haar de boodschap van het afscheid brengen: 'jetzt wird es Zeit, dass du erscheinst.' Zij schrikt ervan en laat zich overweldigen door het licht dat hij uitstraalt. Dan legt zij zich, fysiek verzwakt, neer:

> Sie aber legte sich in ihre Schwäche
> und zog die Himmel an Jerusalem
> so nah heran, dass ihre Seele nur,
> austretend, sich ein wenig strecken musste:
> schon hob er sie, der alles von ihr wusste,
> hinein in ihre göttliche Natur.

In de vertaling van Jozef van Acker:

> *Zij voelde echter hoe haar krachten weken*
> *en bracht de hemel naar Jeruzalem*
> *zo naderbij, dat haar ziel toch puur*
> *en zonder moeite zou zijn opgestegen:*
> *maar hij riep zelf, in alles haar genegen,*
> *haar in de heerlijkheid van Zijn Natuur*.

De tweede regel van dit citaat is het meest cryptisch. Hoe kan het dat de zwakke Maria zo sterk is dat zij de hemel naar Jeruzalem kan trekken, zodat haar uittredende ziel makkelijk over kan wippen: zich maar een klein beetje hoeft uit te strekken? Waarom heeft deze zwakke figuur de kracht om de hemel naar beneden te trekken en waarom is het niet zo dat degene die al daarboven is de hemel naar beneden duwt om zo voor haar een opening te maken? Terwijl hij haar even later wel weer optilt in haar 'goddelijke natuur'. Aardse en mystieke voorstellingen lopen hier dooreen en veroorzaken een nauwelijks visueel voorstelbaar beeld van (on)macht en overgave. De hemelvaart van Maria is een proces dat als beweging door de ruimte niet goed te vatten is. Het gaat ons eenentwintigste-eeuwse voorstellingsvermogen misschien wel te boven.

Ook het volgende gedicht levert indringende beelden op. Er is de voorstelling van de hemel, met de plaats van Jezus en de engelen om Hem heen. Naast Jezus is een plek vierentwintig jaar lang vrijgehouden. Deze ruimte werd nauwelijks meer opgemerkt, maar blijkt nu gereserveerd te zijn voor de moeder. Nog steeds is zij bang voor Hem. Zijn straling doet haar pijn. Een engel (her)kent haar niet en schreeuwt oneerbiedig: 'Wer ist die?' Maar dan, als zij opnieuw zwak wordt en dreigt te vallen, ondersteunen zij haar en 'trugen sie das letzte Stück empor'.

Met haar zoon mag zij omhoog naar God. En zij beseft: '*ich* bin sein längster Schmerz.' Zo dicht bij God is de zoon ten slotte toch ook mens omdat hij verdriet of pijn voelt vanwege zijn moeder. Met het laatste deel van het gedicht zijn we weer terug op aarde, bij de apostel Thomas, die het graf van Maria verzorgt. Niet haar lichaam heeft zij achtergelaten, maar lavendelgeur.

Dat Rilke zo vlak voor zijn *Duineser Elegien* een Maria-leven schrijft, heeft interpretatoren bevreemd. De *Elegieën* worden beschouwd als poëtisch-filosofische abstracties, het Maria-leven als een uiting van christelijke religie. Het jaar 1912 waarin deze reeks werd geschreven zou dan ook een overgang in het oeuvre markeren. Maar het lijkt me een verkeerde vooronderstelling dat de kunstenaar die zich met een bijbels motief of verhaal bezighoudt per definitie zelf moet geloven in de religieuze waarheid van dat verhaal. Grote schilders als Rembrandt of Caravaggio schilderden heiligen juist naar het model van levende mensen - bij Caravaggio zijn het ook hoeren en zwervers die hij als bijbelse figuren afbeeldt. Met andere woorden: de heilige wordt verbonden met het aardse, om het religieuze verhaal aanknopingspunten te bieden in de werkelijkheid. Je hoeft niet gelovig te zijn om de tragiek van een bijbelverhaal te kunnen doorvoelen en op esthetische waarde schatten.

Zoon en moeder van Gilliams

Rilke publiceerde *Das Marien-Leben* in 1913. Dat het een voor lezers populaire tekst was, blijkt uit eerder genoemde oplagecijfers. Twintig jaar na Rilke, in de jaren 1930-1931 schrijft de Vlaamse dichter Maurice Gilliams zijn cyclus 'Het Maria-leven' in het spoor van Rilkes tekst. Volgens Stefan Hertmans die de *Verzamelde Gedichten* van Gilliams in 1993 van een nawoord voorziet, roept Gilliams in tegenstelling tot Rilke 'een bijna visionaire en concrete ervaring op. Waar Rilke beschrijft, wringt Gilliams zich in de lichamelijke en directe emotionele ervaring van dit metafysisch gebeuren.' Ik vind dat Hertmans de emotionaliteit in Rilke onderschat. Het klopt dat Rilke, bijvoorbeeld in het fenomenale tempelgedicht meer *beschrijvend* is, maar beschrijving sluit geen emotionele beleving uit, zoals op het moment van binnentreden van het kleine meisje in de tempel duidelijk wordt. Ook de momenten van fundamentele twijfel van Maria appelleren aan een emotionele ervaring. Misschien zijn de gedichten van Gilliams tragischer. Dat komt wellicht omdat ze niet alleen de moeder-zoonverhouding beschrijven, maar vooral ook het perspectief van de zoon uitvergroten. Veel meer dan Rilke schrijft Gilliams over de gevoelens van Jezus. Net zomin als zijn voorganger zou ik Gilliams overigens een 'religieuze' dichter noemen. 'Ik heb zeker niet gewenscht een z.g. "Roomsch Katholiek" gedicht te schrijven', schrijft hij in *De man voor het venster*.[10]

P.J. Buijnsters[11] wijst in navolging van Erich Bockemühl op een tendens in begin twintigste-eeuwse lyriek tot het schrijven van Maria-gedichten, die aan-

knoopt bij de oude middeleeuwse traditie waarin Maria als levend symbool en niet als religieus-abstracte figuur wordt gezien. Buijnsters geeft geen verklaring voor het feit dat deze tendens zich juist op dat moment voordeed. Was het een persoonlijke interesse van dichters als Rilke die haar in gang heeft gezet, was het een (symbolistisch) verlangen naar wat voorgoed voorbij is of was het een radicale reactie op de door Nietzsche uitgeroepen dood van God? In ieder geval is de vrouw voor Rilke van groter belang dan de zoon. Christus blijkt in de Mariaverzen niet iemand waarmee de dichter zich identificeert. Christus zou het gesprek tussen mens en God alleen maar verstoren.[12] Voor Gilliams daarentegen staat de zoon dichtbij en wordt juist in hem het conflict tussen aarde en hemel, geboorte en dood, liefde en afscheid tragisch verbeeld.

> **Maurice Gilliams (1900-1980) wordt beschouwd als hermetische dichter die een klein lyrisch oeuvre naliet van ruim zestig gedichten. Hij voorzag in zijn levensonderhoud als directeur en secretaris van de Koninklijke Academie en als bibliothecaris. Tijdens zijn leven gepubliceerde romans zijn *Elias of het gevecht met de nachtegalen* (1936) en *Winter te Antwerpen* (1953). Dagboeknotities in *De man voor het venster* (1943). Postuum gepubliceerde roman *Gregoria of een huwelijk op Elseneur*. Geboren uit een Franstalige moeder zou Gilliams ook een Franse auteur/dichter hebben kunnen worden met een veel groter publiek. Toch bleef hij zijn leven lang schrijven in de taal van zijn vader**.

Net als Rilke schreef Gilliams een reeks van dertien gedichten. Hij bouwde die reeks op uit vier (genummerde) afdelingen, steeds drie gedichten omvattend. Het middelpunt bestaat uit een (niet genummerde) afdeling, die één gedicht omvat. Afdeling en gedicht dragen beide de titel ‘Gebed voor de passie’. Gilliams droeg de reeks op aan zijn eigen moeder met de regels:

> **Opgedragen aan mijne Moeder**
>
> Gij kent me, vóór en ná de anderen;
> wat groot is en zo donker en alleen
> hebt gij gedragen op uw oude handen
> in het licht van mijn geween.

Hiermee zet de dichter eigenlijk al meteen de toon: hier spreekt de zoon. Moeder en dichtende zoon zijn verbonden door iets passioneels dat groot, donker en alleen is. Verbonden door het leven dat zij in haar handen droeg, verbonden in het huilen van de zoon. Zij kent hem door en door. Zij staat, zo moet ons van begin af aan duidelijk zijn, dicht bij de in het gedicht aanwezige moeder Maria.

In het eerste gedicht van de cyclus wordt, net als bij Rilke, de geboorte van Maria beschreven. De toon is in zekere zin symbolistischer (minder visualiseerbaar, plastisch) dan die van de Duitse voorganger. Ik citeer het openingsgedicht:

De geboorte

Toen zij geboren werd bleef de aarde lijk voorheen:
de nacht vereeuwigde de onsmeltbaar grootse sneeuw.
Het moederhart, teruggeworpen in 't verleden,
versliep zijn liefde met vergetelheid vereend.

Want eenzaam, door zijn goddelijk heelal geplaagd,
Eén heeft van dit schepseltje de smart beraamd,
zodat Hij weven ging aan teer-verbolgen wensen
met die bebloede levensdraad.[13]

In twee vierregelige strofen wordt de geboorte van Maria beschreven. De eerste regel is helder maar ook ontnuchterend: zij werd geboren en er veranderde niets. De naam van Maria wordt niet genoemd. Bij Rilke wordt haar naam al in de titel van het gedicht gegeven. De dubbele punt aan het slot van de beginregel kondigt aan dat de volgende regel deze strekking van ontnuchtering voortzet. Er veranderde niets: de nacht vereeuwigde sneeuw die niet kon smelten. Behalve de ee-klankassonantie, valt in deze regel ook het begrip ‘grootse sneeuw’ op, dat we kunnen begrijpen als een sneeuw die indrukwekkend is, die de leegte benadrukt. Sneeuw bedekt de vormen. ‘Vereeuwigen’ en ‘onsmeltbaar’ geven uitdrukking aan de onveranderlijkheid.

De volgende twee regels zijn vreemder. Het moederhart werd teruggeworpen in het verleden en versliep zijn liefde met vergetelheid. Verslapen en vergetelheid duiden erop dat er iets (maar wat precies?) aan de bewuste waarneming is ontsnapt. Het woordgebruik van deze regels trekt de aandacht: *ver*leden, *vers*liep, *ver*getelheid en *ver*eend bewerkstelligen een bepaald ritme dat met slapen (regelmatig ademen) te maken zou kunnen hebben. Deze herhaling vertraagt en wekt de indruk dat wat gezegd wordt tot stilstand komt.

Er volgt nu een witregel, letterlijke stilte en leegte, waarmee het alleen-zijn in de slaap benadrukt wordt. ‘Want eenzaam’, waarmee de volgende strofe aanheft, kan terugslaan op het moederhart dat ‘vereend met vergetelheid’ was, maar kan ook betrokken worden op ‘Eén’, die door zijn goddelijk heelal geplaagd is. ‘Eén’ heeft de smart van ‘dit schepseltje’ in gang gezet en ging weven ‘met die bebloede levensdraad’. De levensdraad kan begrepen worden als de navelstreng tussen moeder en kind. Moeten we deze ‘Eén’ opvatten als God? Is Hij het die ging weven? God beschikt en de mens wikt, weten we, maar wat hier staat gaat veel

verder: God beschikt ook in de slechte dingen die ons zullen gaan overkomen, omdat Hij eenzaam is en geplaagd wordt. Ik denk dat het ‘teer-verbolgen’ daarmee samenhangt. Tederheid en verbolgenheid zijn tegenstrijdige gevoelens die de hier voorgestelde God heeft. Verbolgen is Hij vanwege de zondeval, teder omdat Hij uit liefde zijn zoon naar de mensen brengt.

De toon in het openingsgedicht is benauwender dan in het openingsvers van Rilke. Daar moesten de engelen stil zijn en waren de mensen rustig bezig. Hier wordt door woorden als vergetelheid, eenzaam, bebloede levensdraad en vooral ‘beraamde smart’ al de suggestie gewekt van verlorenheid en ondergang. Hier gebeurt iets wat geen aanleiding zal geven tot vrolijkheid.

Na het openingsgedicht wordt in ‘De boodschap’ de annunciatie van de engel Gabriël aan Maria beschreven. Niet lichamelijk aangeraakt en bevrucht, voelt zij toch pijn door haar lichaam schieten. Zij wordt ‘moederziel alleen’ achtergelaten. In de tweede en derde strofe lezen we hoe zij daarop reageert:

> Zij is haar lichaam zacht gaan strelen,
> zij was de kleine tere en hierbinnen
> droeg ze 't diamanten harde goed
> dat haar beschrijnen en doorsnijden moest.
>
> ‘Ach, laat mij ánders zijn ontroerd,
> Toekomend kruis, geween en wonden;
> Dat proeve in mij het mondeken ál zoetigheid,
> Mijn minnewijn, ach, donker sap van pijn.’

De vrouw liefkoost haar lichaam en de vrucht daarbinnen, als een harde diamant die haar pijnigt: ‘moest beschrijnen en doorsnijden’. Spreekt zij in de derde strofe Gabriël aan? In ieder geval zou zij hier ook zichzelf kunnen aanspreken, zichzelf moed kunnen inspreken. Wijn en bloed, wond en kruis voorziet zij al en toch verlangt zij als een ‘gewone’ moeder naar het zoete babymondje. Het is geen eenduidig te benoemen proces, dit zwanger worden. Het gaat gepaard met ‘waanzin en verwijt’, lezen we in strofe vier, maar haar handen klemmen zich toch, alsof ze bijna niet meer lichamelijk zijn, vast aan dit wat zich binnenin haar bevindt.

In het derde gedicht worden we geconfronteerd met de ontmoeting van Maria en Elisabeth, de oudere vrouw die tegelijkertijd met Maria zwanger was van haar zoon Johannes. De jongste van de twee blijkt ‘de diep geraakte’ en ook degene die ‘beschaamd om haar geloof’ is. Deze drie woorden bepalen haar zwakheid: ze is jong, kwetsbaar en gegeneerd. Tegelijkertijd voelen beide vrouwen tederheid en ook ‘een steek van staal’ die hen doorboort. Het zwangere lichaam doet pijn en roept emoties op.

Dan volgt in het vierde gedicht al - bij Rilke gebeurt het pas in het zevende gedicht - ‘De geboorte van Christus’. Het is het hoogtepunt van de cyclus, omdat paradoxale ervaringen van tederheid en pijn, geluk en verdriet, bitterheid en schoonheid, zich hier het duidelijkst aftekenen:

> Hier begint het schijnen van de waterroos
> die uit de afgrond naar boven rijst;
> en wat de moeder spreekt, de lippen zwart van de koorts,
> is de onstelpbare roep die voor ons geheimzinnig blijft.
>
> Onder de herders kan ze niet vóór hem komen staan:
> altijd blijft zij achter het kind, als achter een muur, alleen;
> en haar ijdelheid, die naar deze wellust vraagt,
> houdt haar sterk op dit arm geboortefeest.
>
> En, gelijk het nu wezen moet: sidderend en schuw
> waait door haar los een stijgende en hete angst,
> nu zij geworden is dit zeer gesloten creatuur
> met een kindje, in deze bitterschóne Kerstnacht.
>
> Want als het handje hare borst aanraakt
> weet ze dat de roos gedurig en roder stijgt,
> als de Vader in dit pasgeboren Kindergelaat
> verborgen - om haar liefde schreit.

Waterroos is een prachtig beeld voor de geboren Christus. De roos als een middeleeuws symbool: bloedrode bloem die het toekomstig lijden aankondigt, en de roos als een in de moderne taal mogelijk geworden waterbloem, als een letterlijk rood ding dat uit het vruchtwater tevoorschijn komt. De waterroos rijst uit de afgrond naar boven. De moeder schreeuwt het uit: althans ‘zij spreekt de onstelpbare roep die voor ons geheimzinnig blijft’. Gilliams hanteert hier een duidelijk rilkeaanse stijl. ‘Wij’ worden naar binnen gehaald: ‘voor ons’ blijft de roep geheimzinnig. Wij, de dichterlijke stem en de lezer die samen toekijken, horen haar roep, maar begrijpen die niet. Het is een kreet die kennelijk boven de menselijke kreten die barende vrouwen gewoonlijk laten horen, uitstijgt. De moeder heeft zwarte lippen van de koorts: het baren is duidelijk geen prettige ervaring.

Op het moment dat hij geboren is, is het kind al niet helemaal meer van haar. Dat veroorzaakt een gevoel van verlatenheid: zij staat ‘als achter een muur, alleen’ is daarvan een treffende metaforische omschrijving. De muur scheidt haar van het kind. De in de vorige gedichten aangegeven eenzaamheid wordt hier door haar isolement bekrachtigd. In de derde strofe lezen we hoe angst de moeder

overweldigt nu zij is geworden een ‘gesloten creatuur met een kindje’. Creatuur betekent schepsel, wezen, mens, maar is daar ook een afstandelijke benaming voor. Maria beseft kennelijk dat zij een icoon wordt, dat haar eigen identiteit voorgoed in dit moederschap verdwijnt. Vanaf nu zal zij altijd dit beeld van de kerstnacht blijven oproepen.

De slotstrofe biedt een mooi, dubbelzinnig beeld van het pasgeboren kind. Het handje raakt aan haar borst. Dat is een letterlijke omschrijving. Onmiddellijk daarna schakelen we over op een metafoor: de ‘roos stijgt gedurig en roder’. Christus zal het leven gaan leven dat voor hem is uitgedacht. En dan in de slotregels worden we met een beeld geconfronteerd dat zowel letterlijk als metaforisch te duiden is. De Vader verborgen in het gelaat van het kind, huilt om haar liefde. Letterlijk kunnen we lezen dat God zich verscholen houdt in het gezicht van Jezus. God heeft geen verschijningsvorm, en dus kan Hij zijn gelijkenis niet aan het kind opleggen. Maar hoe weten we dan, als Hij verborgen is, dat Hij huilt om haar liefde?

Rilke gebruikt op momenten van opgevoerde spanning vaak de stijlfiguur van *apostrofe*: de dichterlijke stem spreekt iemand direct aan. In het gedicht waarin Christus wordt geboren richtte hij zich direct tot Maria: ‘Hast du dir ihn grösser vorgestellt?’ Gilliams houdt meer afstand, hoewel hij in de slotstrofe Maria's gedachten leest: de dichterlijke stem zegt dat zij ‘*weet* dat de roos gedurig en roder stijgt’ en dat de Vader om haar liefde schreit. Rilkes Maria was teleurgesteld omdat haar kind zo klein was. Gilliams toont een Maria die weg wordt gehouden van haar kind en als een kerstplaatje moet gaan fungeren. Rilkes God maakte zich ‘mild’ en kwam ‘in dir zur Welt’. Gilliams God is verborgen in het kindergelaat en ‘schreit om haar liefde’. Beide dichters geven God menselijke proporties, maar de God van Gilliams is een meer tragische, ambivalente figuur.

Met het volgende gedicht verandert de toon. Op meer afstandelijke wijze wordt verteld over de vlucht naar Egypte. Net als bij Rilke maakt deze verhalende passage de figuren menselijker. Prachtig is het beeld van de angst van Jozef, dat opgeroepen wordt in de middenstrofe:

> Opgeschrikt dacht hij soms: ze heeft hem verloren!
> en hij riep. Opgezweept en blind van wanhopen
> begonnen zij voort te hollen, tot ze samen moe
> bleven staren in de stilte, met verwilderde ogen.
>
> En de voedstervader stond met benauwenis te herhalen:
> wij weten niet waarheen wij hem moeten dragen.
> En toen herkenden zij het kind bijna niet meer
> Doorheen het beven van hun tranen.

Zij draagt het kind en hij maakt zich zorgen dat ze het laat vallen. Hier gaat het niet om God, maar om een kleine baby, die je in haast uit je handen kunt laten glippen. De menselijke vader is bezorgd om zijn zoon, terwijl hij eigenlijk ook niet weet wat ze met hem moeten beginnen.

Hierna volgt het gedicht 'De bruiloft te Kanaän' dat voorafgaat aan het gedicht 'Voor de passie'. Net als in Rilkes cyclus neemt Gilliams de bruiloft op als het moment waarop de zoon volwassen is geworden en zijn taak gaat vervullen. Gilliams Zoon omhelst zijn moeder: 'In een omarming vloeide zijn bedroefdheid over, / maar opeens liet hij haar genadig los / alsof hij haar van zich had afgestoten.' De blijde moeder zal moeten scheiden van het droeve kind. Zij beseft dat zij hem los moet laten. Hij is haar de baas geworden en zij ondergaat dat als een nederlaag. Gilliams' gedicht gaat hier uitdrukkelijk in correspondentie met dat van Rilke: in beide slotstrofes wordt de omzetting van wijn en bloed aangehaald. Maar de betekenisnuances zijn subtiel verschillend:

> En, een neerlaag - wee! - als ging hier scheiden
> de blijde moeder van het droeve kind:
> de een zou zijn donker bloed uitreiken
> terwijl de andere de wijn ontving.
>
> An dem Tisch voll Früchten und Gemüsen
> Freute sie sich mit und sah nicht ein,
> Dass das Wasser ihrer Tränendrüsen
> Blut geworden war mit diesem Wein.

Het bloed van de zoon wordt wijn voor de moeder in het gedicht van Gilliams. Maar bij Rilke zijn het haar tranen die bloed worden *met* de wijn. Rilkes Maria ziet de 'Wundertäter' maar laat het niet tot haar doordringen. Zij huilt.

Daarna is het moment van het gebed voor de passie aangebroken. Het is háár gebed dat aan Hem is gericht voordat Hij aan het kruis zal gaan sterven:

> 'Zo smeekt mijn bloed om de gevréesde weelde,
> omdat ik heel veel goeds van u reeds heb verkregen
> dat mij vernedert én met liefde plaagt
> - o spaarzaam-tere die me wreed-gelukkig maakt.
>
> Zo hebt ge mij niet uitgeput, al gaat gij sterven;
> uw ziel komt zich welhaast bij mij verbergen
> en heeft me voor de laatste keer toch weer geplukt
> mijn arme blijdschap en mijn moede rust.

o Kind, in mijn gebroken armen
komt uw gebroken lijf straks als een stroom verzanden,
en, nadien elkaar vergevend, ach, allebei
- zal de een voor de ander onbereikbaar zijn?'

Rilkes Maria was vertwijfeld en vroeg zich af waarom Hij ontsprongen was aan het lichaam van een vrouw, waarom zij het witte, zuivere, naadloze kleed had geweven, terwijl Hij toch al voorbestemd was. Gilliams tekent een moeder die haar zoon aanspreekt en minder onzeker is, maar wel vol tegenstrijdige gevoelens van dankbaarheid, onrust, bezorgdheid en 'wreed-geluk'. Maria neemt in Gilliams' gedicht het woord, maar zij zou kunnen spreken namens andere moeders die hun kind een eigen weg op zien gaan. In zekere zin is dit gedicht makkelijk los te koppelen van het bijbelverhaal van Maria en Jezus. Deze moeder weet dat haar zoon dood zal gaan en dat zij zijn dode lichaam zal moeten dragen. Ze weet niet of hij haar haar menselijkheid en het daarbij horend gedrag zal kunnen vergeven net zoals zij hem zijn goddelijkheid en zijn wens zich op te offeren en te sterven zal moeten vergeven. Vooral de laatste zin is aangrijpend, 'zal de een voor de ander onbereikbaar zijn' toont vooral háar angst, omdat ze weet dat Hij binnenkort in de hemel zal zijn.

Na dit gedicht verandert het perspectief waarmee door Gilliams het Christusverhaal wordt verteld. We kunnen vanaf nu niet meer zo dicht bij Maria komen. In het vierregelige gedicht 'Piëta' wordt het proces van letterlijke en figuurlijke verstilling en resignatie beschreven. Hier is zij een ijskoud marmeren beeld geworden:

Nu sluit zij met ijs van haar stilzwijgendheid
de ganse gaping tussen geest en lijf,
tot zij geworden is de blinde starende
In eenzaamheid, Jezus, waar zij U bereikt.

De stamelende Maria in Rilkes 'Piëtà' is niet te vergelijken met dit koel, afstandelijke gedicht waarin Jezus aangesproken wordt. Maria heeft zich letterlijk afgesloten. Alleen koud, blind en in eenzaamheid zal zij haar zoon bereiken. Alleen in deze staat zal zij dichter bij haar dode zoon zijn. De dichterlijke stem lijkt zich nu meer met Jezus te identificeren. Hij wordt hier direct aangesproken. Hij is degene die haar smart heeft veroorzaakt, maar die haar in eenzaamheid wellicht zal bereiken.

In het volgende gedicht 'De verrezen Christus' is sprake van een dialoog tussen Maria en Christus. Gilliams noemde dit gedicht de tegenhanger van Karel van de Woestijnes 'De moeder en de Zoon' uit *Het vaderhuis*.[14] Maria is bedroefd

omdat zij Hem niet meer kan betasten: ‘Vóór de geboorte, (...) altijd waren wij één en samen, ach / en nu kunnen mijn lippen u niet meer áanráken’. En ook Christus benadrukt hun lichamelijke verbondenheid: ‘Warm en goed vlijde ik mij in u neder, / tot uw ijdelheid verbleekt was in uw bede, / ja, tot gij ál de pijn van mijn roepen hadt gevoeld.’ Zij antwoordt dat zij niet alles kan uitspreken, dat zij niet kan uitleggen wat zijn voeten, handen, schouders en hoofd geweest zijn voor haar. Christus heeft het laatste woord en maakt het letterlijk lichamelijke tot de bekende christelijke metafoor van ‘het eten van het lichaam’:

> En als ge mijn lichaam eet, o mijne moeder,
> en ik daal binnen u af en gij kunt mij proeven
> zoals ik vóór jaren in u ben gerijpt
> - zal ik u telkens zo zeer beschaamd ontmoeten
> omdat ge mij nog steeds beschreit?

Ook Rilke beschrijft een laatste aardse ontmoeting tussen moeder en zoon nadat Christus uit het graf verrezen is. Het is een abstracte voorstelling die hij schetst: ‘Er legte ihr eine Sekunde/ kaum seine nächtens / ewige Hand an die frauliche Schulter.’ Ook hier domineert het letterlijk lichamelijke: hand op schouder. Maar dit aanraken met de hand heeft iets onwerkelijks: ‘Sie begannen (...) ihres äussersten Umgangs.’ Bij Gilliams is het einde van de dialoog niet onwerkelijk, maar pijnlijk. Hij ergert zich aan haar schaamte en haar schreien. Zij kan nog steeds niet accepteren dat er afstand is tussen een zoon en zijn moeder, een God en een mens. Ten slotte rest net als aan het slot van Rilkes Maria-reeks het beeld van de dood van Maria:

> - o Haar gelaat was niet meer te bereiken
> tot in de diepte van zijn uitgestorven staat;
> en haar lichaam, als een stilgevallen wijzer,
> had zijn klein verleden in die ijlte saamgegaard.

Diepte en saamgegaarde ijlte creëren een ruimtelijke voorstelling die net als in het gedicht van Rilke moeilijk visueel te pakken is. Maria trok de hemel naar Jerusalem, schreef Rilke. Hier gaat het om de onbereikbaarheid van een gelaat dat er nog is, maar dat ook al stilgevallen is. Dood betekent inkeer tot zichzelf, absolute eenzaamheid en dan overgaan naar de hemel. Maar voor beide dichters is die overgang nauwelijks precies te beschrijven. En dan is er haar opname in de hemel:

> En eindelijk is geschied dat zij vóór Hem is gekomen,
> en in zijne verwondering heeft hij haar half verstaan

haar sidderen en snikken en driemaal heeft hij herhaald
Moeder, mijne Moeder?
Want hare handen waren in loom onvermogen,
warm en open, onmachtig voor liefkozen,
gelijk het was geweest bij de geboorte.

Rilkes Maria begreep in de hemel ineens dat zij 'sein längster Schmerz' was geweest. De dichter legde al zijn medeleven bij haar. Gilliams plaatst zich in de schoenen van Jezus om eenzelfde pijn uit te drukken, maar een andere invalshoek te kiezen: 'Moeder, mijne Moeder?' Ook hier interacteren de gedichten met elkaar. Hetzelfde louteringsverhaal, maar vanuit een ander gezichtspunt in een andere dichterlijke taal, en daarmee met een onuitputtelijke variëteit van betekenisnuances.

Rilke was zevenendertig, Gilliams dertig toen hij zijn *Maria-gedichten* schreef. Gilliams woonde op dat moment (en zijn leven lang) in Antwerpen, Rilke verbleef aan de mediterrane kust in het kasteel van zijn rijke mecenas. Net als Rilke in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) deed Gilliams in proza, *De man voor het venster* (1934), verslag van herinneringen aan een ondergaand, beschermd aristocratisch milieu. Beiden voelden een verlangen naar een voorbije tijd.

Het zijn twee heel verschillende verhalen die Rilke en Gilliams ons met hun Maria-reeksen vertellen. De contouren zijn gelijk, de geschiedenis is dezelfde, maar toch zijn de levens en daarin vooral de beide moederfiguren onvergelijkbaar. Rilke maakt indruk door het kleine meisje dat hij tekent en door het beeld dat hij daarmee van het bijbelverhaal geeft als vooral een verhaal over een vrouw. Moeder en zoon zijn *mensen*, totdat Jezus volwassen wordt en Maria haar 'kleinheid' inziet. Dan pas wordt hij voor haar God. De gedichten van Gilliams hebben een ander effect, omdat ze het verhaal meer vanuit het perspectief van *beide* protagonisten vertellen. Er is liefde, onbegrip en pijn tussen hen. Maar uiteindelijk ook minder afstand en meer sympathie voor de zoon die het goddelijke in zich moest dragen.

Gilliams volgde Rilke, toonde zijn schatplichtigheid aan zijn voorganger door in de titel en de dertiendelige opbouw van de reeks impliciet naar hem te verwijzen. Toch ontwierp hij een heel eigen werk. Rilke plaatste zich in het spoor van de schilders Tintoretto en Titiaan die hem inspireerden tot het verbeelden van het Maria-verhaal. De Duitse componist Paul Hindemith op zijn beurt zette Rilkes gedichten in 1923 op muziek voor sopraan en klavier. Navolgen en opnieuw creëren is niet alleen voor de poëzie, maar voor alle vormen van kunst een voorwaarde voor overleven en overlevering. Correspondenties doen zich niet alleen voor tussen gedicht en gedicht, maar in een wijdere omtrek van kunstwerken, objecten en teksten. Onze intuïtie, associatie en creativiteit moeten niet halt houden bij de grenzen van een tekst.

Eindnoten:

1 Dit kasteel gaf de naam aan Rilkes hoofdwerk, *Duineser Elegien* (1922). Rilke verbleef tussen 1912 en 1914 enkele malen in dit kasteel. In juni 1916 werd het verwoest door Italiaanse granaten.
2 Het gaat om de gedichten 'Verkündigung über den Hirten' en 'Rast auf der Flucht in Aegypten'.

3 Zie de biografie van Wolfgang Leppmann, *Rainer Maria Rilke. Zijn leven en werk*, vertaald door Theodor Duquesnoy, Amsterdam, 1990; 375.
4 Ik maak gebruik van de editie: Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, Nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der Sämtlichen Werke, 2e Auflage, Frankfurt am Main, 1986.
5 Rainer Maria Rilke, *Das Marien-Leben. Het leven van Maria*, Nederlandse vertaling van Jozef Van Acker, z. pl., 1994.
6 Rilke, a.w.; 611.
7 S. Vestdijk, Rilke als barokkunstenaar. In: *De vrije bladen*, jrg. 15 (1938), nr. 6; 1-57. Een jaar later opgenomen in *Lier en Lancet* (1939).
8 August Stahl, *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, unter Mitarb. von Werner Jost und Reiner Marx, München, 1978; 258.
9 Zie P.J. Buijnsters, Het Maria-leven van Maurice Gilliams: een poging tot interpretatie. In: *Spiegel der Letteren*, vol. 8 (1964-1965), afl. 3; 184-201, 199.
10 Maurice Gilliams, *De man voor het venster*, Amsterdam, 1943; 181.
11 Buijnsters, a.w.; 184.
12 Leppmann, a.w; 283.
13 Ik maak gebruik van de editie: Maurice Gilliams, *Verzamelde Gedichten*, met een nawoord van Stefan Hertmans, Amsterdam / Gent, 1993.
14 Zie Buijnsters, a.w.; 193: ‘In beide verzen is sprake van twee divergerende wezens, al ligt dan de reden van de scheiding tussen Moeder en Zoon bij Van de Woestijne in de verbintenis met een andere vrouw; bij Gilliams daarentegen in de goddelijke zending van de zoon.’

Verantwoording

Wagensporen op aarde,
nog altijd
De toegangen zijn met koorden vergrendeld
de crypten zijn onbereikbaar nu
in de kerk Santa Maria Maggiore 'Venite
adoremus' spreekt een schild op het hek
In het ronde glas-in-loodraam
lijkt het wel of iemand schommelt
In de magnetronstad

H.H. ter Balkt, 'Anti-canto 35'

Delen uit dit boek verschenen eerder in de vorm van artikelen, ze werden grondig herschreven en opnieuw gearrangeerd. Tijdens een verblijf op het *Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences* in Wassenaar werd dit boek gecomponeerd en voltooid. Ik dank de rector Wim Blockmans, de staf (in het bijzonder Petry Kievit, Marlous Meijer en Kathy van Vliet) en medefellows 2004/2005 voor de ondersteuning en de inspirerende context waarin ik mocht werken. De Universiteit van Tilburg verleende mij een sabbatical leave, NWO verstrekte hiertoe een vervangingssubsidie. Bijzondere dank gaat uit naar een aantal mensen dat (delen van) het manuscript zag ontstaan en becommentarieerde: Frans van Peperstraten, Johan Oosterman, Kris Versluys, Christine Göttler, Frank Willaert en Ernst Bruinsma. Ik dank alle studenten uit Tilburg en Leuven (2001-2002) die het corresponderend lezen met mij hebben beproefd.

Lijst van kernbegrippen bij de analyse van gedichten

Allegorie - beeldspraak; een samenhangende reeks van metaforen die door het hele gedicht heen standhoudt. De allegorie wordt vaak een personificatie: een beeld dat een personage voorstelt.
Alliteratie - rijmvorm van woorden beginnend met dezelfde medeklinkers.
Allusie - verwijzing vanuit de ene tekst naar andere teksten, personen, gebeurtenissen. Vorm van intertekstualiteit, soms ook letterlijk citaat. De verwijzing impliceert vaak een subtiele verandering van de oorspronkelijke betekenis (reïteratie).
Mooi voorbeeld is het gedicht 'Tuinman en Dood' van Anneke Brassinga dat verwijst naar 'De tuinman en de dood' van P.N. van Eyck. Brassinga zegt daarover: 'Dat gedicht van Van Eyck is wijs en koel, en dit gedicht moest een beetje bars klinken, een beetje cru' (geciteerd uit Marjoleine de Vos, *Dichtersgesprekken*, 2005; 33).
Anachronisme - inbreuk op de chronologie, het lineaire tijdsverloop. Een object of personage wordt (onverwacht) in een bepaalde periode geplaatst.
Anafoor - woord of woorden worden steeds op eenzelfde wijze herhaald aan het begin van de versregels.
Analogie - vergelijking of overeenkomst van begrippen of kenmerken tegen een achtergrond van afwijkende elementen.
Anakoloet - zin die op grammaticaal niveau ontspoort.
Anekdotisch - refererend aan de werkelijkheid. Wordt vaak als oppositie ingezet van autonomistische poëzie. Men gebruikt ook de termen onzuivere versus zuivere poëzie.
Grappig gebruik van het begrip anekdotisch in een poëticaal gedicht vinden we in 'De lagere school van de wereld' van Mustafa Stitou uit *Varkensroze Ansichten* (2003). De dichter die aan het woord is, kenmerkt zichzelf als *'de conceptueel-"anekdotische", op z'n minst anti-metafysische dichter'*. Het gaat hier om concretisme, verstaanbaarheid, nuchterheid. De dichter wil niet zoeken naar verklaringen in het Hogere, hij wil concepten (gedachteconstructies) bieden die hun basis hebben in het hier en nu. De dichterlijke stem zet zich af tegen het dichterschap van 'collega' B. Zwaal dat als '*associatief-metafysisch' op z'n minst anti-anekdotisch*' wordt neergezet.
Apostrofe - aanspreken van een afwezige of van een levenloos object. Aanspreken impliceert het zich (expliciet) tot iemand richten. De lezer luistert mee met een al of niet concreet genoemd personage. Aanspreken kan ook meer abstract worden toegepast; aangesproken worden dan levende of dode personages die niet daadwerkelijk in de leessituatie aanwezig kúnnen zijn. Dit aanspreken heeft tot gevolg

dat de lezer ‘quasi meeluistert’ met de aangesprokene. Er zijn dus gradaties van ‘meeluisteren’ met spreker en aangesprokene, die voortkomen uit verschillende mededelingen die de dichter wil doen.
Associatie - de ene betekenis roept een andere betekenis op. Een goede lezer beschikt over een actief associërend vermogen: het kunnen oproepen van verschillende, doorverwijzende betekenissen naar aanleiding van een woord dat gelezen wordt.
Assonantie - rijmvorm waarin de beklemtoonde klinkers gelijk zijn, maar de medeklinkers verschillen (fout - goud - stout).
Belijdenispoëzie - poëzie die een confessie doet of een religieus of levensbeschouwelijk inzicht toont.
Bloemlezen - bij elkaar brengen, onder één thematisch perspectief zetten, van verschillende teksten of tekstfragmenten van een of meerdere auteurs.
Beeldgedicht - gedicht dat een interpretatie of doordenking biedt van een werk uit de beeldende kunst.
‘Schilderijen, foto's, teksten zijn een intense manier van kijken naar en omgaan met kleur, vorm, gebeurtenissen, relaties. Die intensiteit brengt energie op mij over, stimuleert me, daagt me uit om zelf aan de slag te gaan. Niet om het geziene of gelezene in verzen vast te leggen. Het is veeleer een appèl om met die bouwstenen zelf iets te scheppen’, schrijft Peter Theunynck over zijn beeldgedichten (geciteerd uit Yves T'Sjoen, *Stem en tegenstem. Over poëzie en poëtica*, 2004; 252).
Beeldspraak - figuurlijk taalgebruik. De gebruikte woorden suggereren iets, representeren iets anders. Zie bijvoorbeeld metafoor en metonymie. Ten onrechte wordt vaak gezegd dat beeldspraak is voorbehouden aan poëtisch taalgebruik. Maar ook in alledaagse communicatieve situaties (denk aan reclameteksten) of in bijvoorbeeld filosofische (logisch-discursieve) betogen wordt beeldspraak ingezet.
Betekenis - inhoud van de woorden. Men onderscheidt de letterlijke en onderliggende betekenis (in Engelse termen: *significance* en *meaning*).
Canto - onderdelen van een lang verhalend gedicht (denk aan Dante, *Divina Commedia*; Ezra Pound, *The Cantos*).
Cesuur - een pauze in een gedicht waarbij het einde van een regel samenvalt met het einde van een versvoet (een vastgesteld metrisch patroon).
Chiasme - kruisstelling; tegenstellingen die worden gespiegeld.
Compositie - opbouw van een gedicht of van een bundel. Soms is in een dichtbundel sprake van een verdeling in reeksen, waarin bijvoorbeeld een bepaalde thematiek aan de orde is, soms is de ontstaansdatum van gedichten bepalend, andere keren zijn meer toevallige argumenten de grondslag voor de ordening van een bundel.
Marjoleine de Vos: ‘Deze bundel is gecomponeerd. Ik heb de gedichten achter elkaar gelegd, min of meer chronologisch. Ik wilde er orde in aanbrengen. Toen heb ik die afdelingen gemaakt en de gedichten bij elkaar gezet waarvan ik intuïtief vond dat ze iets met elkaar te maken hadden. Ze stonden op losse bladeren en ik had een lijst

gemaakt van titels. Ik wilde de afdelingen ongeveer even lang maken. Waarom? Daarom' (geciteerd in *Poëziekrant*, 6, 2003; 11).
Concordantie - alfabetische index van woorden in een bepaald werk of oeuvre. Zo kun je bijvoorbeeld terugvinden hoe vaak en op welke plaatsen Paul Celan het woord 'roos' gebruikt.
Connotatie - associatieve betekenis die een woord oproept, maar die niet onmiddellijk behoort tot de denotatieve ofwel 'feitelijke' betekenis. Connotaties zijn vaak subjectief of cultureel bepaald.
Conventies - regels, afspraken, codes. Dat wat vast ligt in een taal en in bepaald taalgebruik. Dichters proberen de conventies vaak om te buigen.
K. Michel beschrijft dit ombuigen van conventies als *speling*. 'Het zoeken naar bewegingsruimte in de etiquette van de taal, in de codes die voorschrijven hoe het hoort; met als doel om bewegingsruimte te creëren, om even diep adem te kunnen halen' (geciteerd in Rutger Kopland, *Mooi, dat is het woord niet, Geschreven gesprekken met Esther Jansma* [e.a], Amsterdam, 1998; 78).
Correspondentie - verwantschap, gelijkschakeling, verbinding.
Dichterlijke stem - de spreker die in het gedicht aan het woord is. Soms registreert hij en doet hij verslag, andere keren vertelt hij (zelfs bijna) een verhaal.
Elegie - klaagzang.
Elisie - samentrekken van klanken. Ook *uitstoting* van een klank genoemd (syncope).
Enjambement - zin loopt door over het einde van de versregel heen.
Enumeratio - opsomming, catalogus.
Equivalentie - herhaling, gelijkschakeling.
Deviatie - afwijking, juistheid door onjuistheid (S. Vestdijk).
Focalisator - punt van waarneming; visie die uit het vertelde of geregistreerde naar voren komt.
Haecceitas - in het gedicht wordt de eigenaardigheid van een object of wezen in de werkelijkheid aangegeven. De essentie wordt tot uitdrukking gebracht.
Homerische vergelijking - metafoor die zo breed uitgesponnen wordt dat hij als het ware een eigen vertelling binnen het grotere geheel oplevert.
Icoon - afbeelding. Het teken toont een duidelijke relatie met wat het uit wil drukken.
Idioom - specifiek soort taalgebruik van individu of groep. Verschillende manieren van spreken kunnen elkaar in de context van een gedicht versterken of juist relativeren.
Idiosyncratisch - persoonlijkheid in het gebruik van de taal.
H.H. ter Balkt: 'Veel mensen willen schrijven omdat het macht geeft, macht over mensen, invloed - maar daar heeft poëzie geen flikker mee te maken. Er moet iets boven uitgaan dat zich aan alle macht onttrekt. Iets dat zich ook onttrekt aan

H.H. ter Balkt, iets waar Ter Balkt geen enkele zeggingskracht over heeft en dat vind je alleen maar wanneer je het stil kunt maken in je kop' (geciteerd uit *Poëziekrant*, 3, 2003; 15).
Interpretatie - het toekennen, ontwerpen, opbouwen van een betekenis.
Intertekstualiteit - relaties tussen teksten onderling.
Inversie - omkeren van de gebruikelijke syntactische woordvolgorde.
Isotopie - samenhang van betekenissen in een bepaald tekstgedeelte. Ook woordveld genoemd.
Jambe - lang gevolgd door kort accent.
Klank - akoestische eigenschap of waarde van woorden.
Volgens J.H. de Roder neigt poëzie tot betekenisloosheid, omdat haar oorsprong ligt in het rituele opdreunen van klanken. De Roder weerlegt zo de opvatting dat poëzie een bijzondere vorm van kennis oplevert en een diepere werkelijkheid blootlegt. Het ritmische en klankvolle, dat betekenisloosheid veronderstelt, zou meer de nadruk moeten krijgen (cf. J.H. de Roder, *Het schandaal van de poëzie*, 1999).
Kwatrijn - een strofe of gedicht opgebouwd uit vier versregels.
Lyrisch subject - het hoofdpersonage dat in een gedicht 'spreekt' (soms direct, vaker indirect).
Over de gespletenheid van het lyrisch subject lezen we in een brief van Jan Lauwereyns: 'Ik had dus enkele anekdotisch geïnspireerde gedichten over zelfmoord geschreven, wellicht even banaal als wat vele zondagschrijvers zouden neerpennen na een ingrijpende emotionele gebeurtenis. Maar daar kon de dichter Jan Lauwereyns toch geen vrede mee nemen? Wat kon ik doen? Zeggen dat niet "ik" maar een onstopbaar verlangen die banale gedichten had geschreven?' (Geciteerd uit T'Sjoen, a.w.; 34.)
Metafoor - verbinding tussen twee termen: de ene term is de tenor en de andere is dat waarmee hij vergeleken wordt (vehicle). Bijvoorbeeld: Achilles is een leeuw. Ground is het motief op basis waarvan de twee termen worden samengebracht: in dit geval 'sterkte, kracht'.
Metonymie - hier worden tenor en vehicle min of meer toevallig bij elkaar gebracht; een duidelijke vergelijkingsmotivatie ontbreekt.
Metrum - patroon van accentuering binnen een versregel. De belangrijkste traditionele patronen zijn: jambe, trochee (kort lang), dactylus (lang kort kort) en anapest (kort kort lang).
Mimesis - nabootsing, directe verwijzing naar de werkelijkheid.
Modernisme / postmodernisme - de eerste term wordt toegepast op gedichten uit de eerste decennia van de twintigste eeuw (T.S. Eliot, M. Nijhoff, R.M. Rilke e.a.) om te benadrukken hoe deze dichters in hun poëzie proberen een zin aan het bestaan te geven. Omdat dat meestal niet lukt, vallen de gedichten uiteen, worden ze fragmentarisch. Postmoderne dichters (Robert Anker, Dirk van Bastelaere, Tonnus Oosterhoff e.a)

borduren voort op het modernisme, maar hebben het geloof in de zin van het bestaan opzij gezet. Zij zoeken naar mogelijkheden die de taal biedt om de taal zelf én de werkelijkheid te bekritiseren.
Dat modernisme en postmodernisme sterk samenhangen, blijkt uit begrippen die steeds weer opduiken in de respectievelijke beschrijvingen en eigenlijk allemaal al werden geïntroduceerd door de grote meester van de poëziebeschouwing: Hugo Friedrich. Hij formuleerde het nieuwe in de poëzie sinds Baudelaire met de volgende steekwoorden: desoriëntatie; verbroken orde; opheffen van het vertrouwde; incoherentie; fragmentarisme; omkeerbaarheid; ontpoëtiseerde poëzie; scherp snijdende beelden; plotselinge destruerende momenten; onverwachte zienswijze; vervreemding (geciteerd uit *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956).
Monotonie - eentonigheid van klanken.
Motief - construerend betekeniselement.
Mystiek - de eenheid of eenwording van individu en God. Ervaring van het leven als betekenisvol geheel.
Dichter C.O. Jellema vertaalt Meister Eckhardt: ‘Ik besta omdat ik dat wil. Als ik niet zou willen zou ik niet bestaan en zou God ook niet bestaan’ (geciteerd uit De Vos, a.w.; 89).
Narratieve structuur - in een gedicht wordt soms (min of meer) een verhaal verteld.
Natureingang - een natuurbeeld waarmee sommige (liefdes)gedichten beginnen.

Martin Reints: ‘Ik besloot zinnen te bedenken die achter elkaar gezet een landschap in gedachten zouden roepen. Verschillende soorten zinnen. In de eerste plaats beschrijvende zinnen in de traditie van de Natureingang - zoals hier: ‘Het was een zomernacht: / de maan verlichtte het dorp met de toren / de dijk, het buitendijkse / en de eeuwige rivier’ (geciteerd in Kopland, a.w.; 131).
Neologisme - door de dichter nieuw gevormd (verzonnen) woord.
Octaaf - deel van acht regels in een sonnet. Vaak zelf weer opgedeeld in twee kwatrijnen.
Ode - loflied, plechtig gedicht dat een belangrijk onderwerp bezingt.
Ongrammaticaal - soms weet je in een gedicht niet precies welk subject bij welk gezegde hoort; meerdere syntactische analyses zijn tegelijkertijd mogelijk.
Ontregeling - door ongrammaticaliteit en door onverwachte beelden of woorden vallen de grammaticale structuur en de betekenis van een gedicht uiteen.
Palimpsest - onder de oppervlakte verdwenen tekst; sporen van een oorspronkelijke tekst die onder de waar te nemen tekst schuilgaat.
Paradox - uitspraak die een tegenstrijdigheid bevat of *speelt* met verschillende tegenstrijdige betekenissen.
Parallellisme - overeenkomst tussen woorden, zinsdelen of verzen die op eenzelfde manier zijn opgebouwd.

Pars pro toto - deel noemen om daarmee het geheel aan te duiden.
Personificatie - levenloze objecten krijgen de eigenschappen van menselijke figuren.
Poëtica - historisch leerboek over poëzie, of min of meer gecategoriseerde opvatting van poëzie.
Mark Boog wijst het navolgen van een specifieke poëzieopvatting af: 'Ik probeer geen poëtica te hebben, ik vind dat dat niet kan. Er zijn geen wetten, behalve per keer. Je hoeft ook helemaal je best niet te doen om een bepaald gedicht te schrijven, dat schrijf je toch wel.' (geciteerd uit De Vos, a.w.; 30)
Poëtica - vier standaardpoëtica's worden onderscheiden: de expressieve, pragmatische, mimetische en de autonomistische poëtica. In de eerste gaat het vooral om de uitdrukking van gevoel; in de tweede gaat het om het overtuigen van de lezer; in de derde poëtica gaat het om het beschrijven van de werkelijkheid; in de vierde poëtica staat de taal centraal en refereert zij juist niet aan een herkenbare realiteit.
Poëticale poëzie - zelfreflexieve poëzie. In het gedicht wordt het schrijven van poëzie aan de orde gesteld.
Polysemie - een woord heeft verschillende betekenissen die met elkaar verwant zijn.
Prosodie - structuurprincipes van de poëtische taal.
Prosopopeia - specifieke (historische) figuur wordt opgevoerd.
Prozagedicht - gedicht dat de vorm heeft van een prozatekst.
Refrein - een steeds terugkerende regel of versdeel.
Resonantie - weerklinken, echo.
Retorica, retorisch - stijl en presentatie. Manier van vertellen.
Ritme - verschillen in toonhoogte en klemtoon bepalen het patroon (de versvoeten) van een gedicht.
Dichteres Rozalie Hirs verklaart over het ritme in een bepaald gedicht: 'Dat komt omdat ik het getal negen grotendeels heb doorgevoerd naar het aantal lettergrepen per regel' (geciteerd in de *Poëziekrant*, 5, 2005; 15).
Rijm - klankovereenkomst. Veel verschillende mogelijkheden: eindrijm, binnenrijm, halfrijm, gekruist rijm, enz.
Semantisch veld - deel van het gedicht waarin een bepaalde betekenis wordt uitgewerkt.
Sonnet - gedicht dat is opgebouwd uit veertien regels, vaak twee kwatrijnen (octaaf) en twee terzetten (sextet).
Sprung Rhythm - het bewust afwijken van een ritmepatroon. Het zogenoemde 'standaard ritme' is gebaseerd op vaste versvoeten. Een versvoet is een eenheid van lettergrepen die herhaald wordt en daardoor een bepaalde 'beat' veroorzaakt. Een versvoet kan een combinatie zijn van twee, drie, vier of vijf lettergrepen. 'Sprung rhythm' daarentegen kan een versvoet hebben van slechts één lettergreep en vervolgens combinaties maken van een-, of twee- tot en met zevenlettergrepige versvoeten.

Stanza - rustpunt of onderbreking in een gedicht. Vaak synoniem met strofe.
Strofe - door witregels gemarkeerd deel van een gedicht.
Syllabisch vers - het aantal lettergrepen per versregel ligt vast.
Symbool - beeldspraak, soort metafoor. Er worden twee begrippen met elkaar verbonden: roos 'staat voor' liefde. Een symbool kan tegelijkertijd letterlijk en figuurlijk ingezet worden.
Synesthesie - dooreenlopen van waarnemingen van verschillende zintuigen.
Synoniem - woord dat eenzelfde betekenis heeft als een ander woord.
Syntaxis - grammaticale structuur van zinnen.
Thema - grondgedachte die in een tekst wordt uitgewerkt en een gedicht of bundel samenhang geeft.
Kees Ouwens: 'Ik schreef wat me voor de pen kwam. Zonder een duidelijke lijn. Op een gegeven moment heb ik alle gedichten bij elkaar geveegd en zo is *Arcadia* ontstaan. Het was een allegaartje. Later, toen Johan Polak die bundel wilde herdrukken, heb ik er bijna alle gedichten uitgegooid die niet met het thema masturbatie te maken hadden. Zo is er toch nog lijn in gekomen' (geciteerd uit interview Jan Brokken, *Haagse Post*, 1980).
Typografie - grafische tekens in een tekst zoals punten, komma's, hoofdletters, inspringingen etc. De grafische tekens kunnen worden ingezet om een bepaalde betekenis te accentueren of manipuleren.
'Ik ben een enthousiaste gebruiker van de puntkomma', zegt dichter Nachoem Wijnberg, (...) 'ik interpungeer zoals ik dat ook in proza zou doen' (geciteerd uit De Vos, a.w.; 260).
Versregel - regel in een gedicht.
Versvoet - het aantal lettergrepen dat geaccentueerd wordt; kleinste metrische eenheid in een gedicht, bijvoorbeeld een lange en twee korte lettergrepen. Versvoeten worden herhaald en bepalen zo de muzikale structuur van een gedicht.
Vers libre - gedicht waarin metrum en vaak ook rijm ontbreekt. Versregels zijn onregelmatig van lengte.
Vorm - het uiterlijk van een gedicht dat medebepalend is voor de betekenis. Henk van der Waal: 'Door het herhalen van dezelfde vorm ga je als lezer betekenis vermoeden. De herhaling zelf genereert betekenis, precies zoals de taal werkt. Maar tegelijk blijft die betekenis leeg of verscholen en voor begrip zoekende lezers die wij zijn, is dat irritant. Maar als je daar doorheen gaat, zul je merken dat die herhaling van betekenis gaat werken als een rite, dat ze eigenlijk het basisprincipe van de rite is' (geciteerd uit *Poëziekrant*, 3, 2004).

Illustratieverantwoording

1. Guido Gezelle: Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, Antwerpen.
2. Gerald Manley Hopkins: Foto: H.E. Wooldridge.
3. Rainer Maria Rilke: Literaten-Postkarten 5.
4. Herman Gorter: uit *Poëziekrant* 5, 2003.
5. Percy Bysshe Shelley: uit Richard Holmes, *Voetsporen*, Amsterdam 1986.
6. Walt Whitman: uit *De revisor*, 2005-3/4.
7. Hans Faverey: copyright Uitgeverij De Bezige Foto: Steye Raviez.
8. Paul Celan: Literaten-Postkarten 8.
9. Paul van Ostaijen: uit: *Literatuur* 1988-2. Foto: Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, Antwerpen.
10. Simon Vestdijk: copyright Uitgeverij De Bezige Bij. Foto: Emiel van Moerkerken.
11. Wallace Stevens: uit Tony Sharpe, *Wallace Stevens, A literary Life*, London 2000.
12. Pierre Kemp: uit *Lezen & Schrijvers, Foto's van lezende schrijvers*, Penguin Books, 1992. Foto: Hein de Bouter.
13. Arthur Rimbaud: uit Graham Robb, *Rimbaud, De biografie*, vert. door Han van der Vegt, Kristine Steenbergh en Michael Eenhoorn, Amsterdam 2003.
14. Willem Frederik Hermans: copyright Uitgeverij De Bezige Bij. Foto: Freddy Rikken.
15. Paul Éluard: uit Paul Éluard, *Une Leçon de morale*, Paris 1949.
16. Emily Dickinson: copyright Amherst College, Massachusetts, USA.
17. Eva Gerlach: copyright Uitgeverij De Arbeiderspers. Foto: Fokke Wierda.
18. Sylvia Plath: copyright The Estate of Sylvia Plath, 1965.
19. Anneke Brassinga: copyright De Bezige Bij. Foto: Serge Ligtenberg.
20. Maurice Gilliams: uit *Vlaamse schrijvers - vijfentwintig portretten* door Gaston Durmez, Manteau, Antwerpen/Amsterdam 1982.

De afbeelding van Max Ernst is overgenomen uit Paul Eluard, *Poésies, 1913-1926*, Gallimard, Paris 1971. De afbeeldingen van Van Gogh zijn overgenomen uit Jan Hulsker, *Van Gogh en zijn weg, Het complete werk*, 6e bijgewerkte en uitgebreide druk, Meulenhoff, Amsterdam 1989. De afbeelding van Picasso is overgenomen uit Richard Leslie, *Pablo Picasso, a Modern Master*, Tiger Books International, London 1996.

De uitgeverij heeft getracht alle rechthebbenden te achterhalen. Aan hen die desondanks menen aanspraak te kunnen maken op enig recht, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press, Prinsengracht 747-751, 1017 JX Amsterdam.